«RESSÒ DE JAPONISME»

Un recorregut per la col·lecció de literatura artística japonesa del Centre de Lectura de Reus



Rebeca Pujals Cobo

EDICIONS DEL CENTRE DE LECTURA DE REUS

«RESSÒ DE JAPONISME». UN RECORREGUT PER LA COL·LECCIÓ DE LITERATURA ARTÍSTICA JAPONESA DEL CENTRE DE LECTURA DE REUS

Edita:

Centre de Lectura Reus 1859 · Arola Editors · Publicacions URV

Col·labora:

URV Campus Extens · Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura · Reus 2017 · Origami · Irasshai · Consulado General del Japón en Barcelona · Japan Foundation · Casa Asia · Eikyô Influencias Japonesas · Associació de Manga-Anime i Cultura Nipona Amakuni · Crossland

«RESSÒ DE JAPONISME». UN RECORREGUT PER LA COL·LECCIÓ DE LITERATURA ARTÍSTICA JAPONESA DEL CENTRE DE LECTURA DE REUS

Rebeca Pujals Cobo

139
ASSAIG

EDICIONS DEL CENTRE DE LECTURA
REUS 2017

1a edició:
març del 2017

Edita:
Centre de Lectura de Reus i Arola Editors
ISBN: 978-84-945335-5-6
ISBN: 978-84-946854-5-3

Centre de Lectura de Reus
Carrer Major, 15 - 43201 Reus, Tarragona
Tel.:977 77 31 12
www. centrelectura. cat

Arola Editors
Polígon Francolí parcel·la 3 nau 5 - 43006 Tarragona
Apt. Correus 253 - 43080 Tarragona
Tel. 977 553 707
arola@arolaeditors. com
www. arolaeditors. com

Coedita:
Publicacions URV
ISBN: 978-84-8424-560-5
Publicacions de la URV
Av. Catalunya, 35 - 43005 Tarragona
Tel.: 977 558 474
publicacions@urv. cat
www. publicacions. urv. cat

Correcció lingüística del català: Agnès Toda i Bonet
Revisió textos: Annabel López Iniesta, Iris Carrera Lago, Maria Garcia Barberà

Consell editorial: Pere Gabriel Sirvent (UAB),
Magí Sunyer Molné (URV), Mercè Costafreda Felip.

Disseny coberta: Fèlix Arola.

Fotografia: Josep M Toset Roig, George Baxley, Rebeca Pujals Cobo

Imprimeix: Gràfiques Arrels. Tarragona

D. L.: T 377-2017

Del 24 de març al 22 d'abril de 2017 la sala Fortuny del Centre de Lectura ha acollit l'exposició «RESSÒ DE JAPONISME. LITERATURA ARTÍSTICA I GRAVATS DEL JAPÓ» comissariada per Rebeca Pujals Cobo.

SUMARI

INTRODUCCIÓ

El 29 de març del 2014, Xavier Filella Fargas publicava un article a la revista digital del Centre de Lectura de Reus sobre la descoberta d'una col·lecció de vint-i-nou llibres japonesos a la biblioteca del centre. L'article, «Tresors de la biblioteca del Centre de Lectura: gravats japonesos en fusta de colors», precisava diversos aspectes: descrivia breument un dels volums, *One Hundred Masterpieces of japanese Pictorial Art* (1909), incloïa un resum del procediment laboriós del gravat japonès a color i aportava una primera informació sobre l'editorial japonesa i el donant, el Sr. Joan Ribes Daura (1900-1983). Finalment, l'article plantejava noves preguntes entorn a la col·lecció i ens convidava a continuar amb la investigació per saber-ne més sobre el seu contingut i procedència. Aquesta sèrie de llibres, conjuntament amb 140 revistes japoneses, ja havien estat objecte de curiositat en el moment de la seva donació el 1972 quan, Benet Oriol, director de la biblioteca del Centre, els va rebre amb entusiasme. Més tard, el doctor Ricard Bru i Turull, especialista en japonisme, els va citar conjuntament amb la sèrie de 140 revistes japoneses *Kokka* al seu article «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)». Per tant, aquest treball ha sorgit d'una necessitat patrimonial de conèixer la col·lecció en profunditat: qui era el donant i quina era la seva relació amb la col·lecció i el Centre de Lectura de Reus?, quina singularitat i unicitat tenen aquests volums i revistes? i, pel que fa al seu contingut, són gravats originals o reproduccions?

A poc a poc es van anar desvetllant les característiques i el propòsit d'aquesta col·lecció de 29 llibres i 140 revistes publicades a principis del

segle XX. En termes generals, les deu sèries de llibres que conformen la col·lecció, a saber: *Process of Woodcut Painting* (1910); *Masterpieces by Motonobu,* vol. I i II (1904); *Masterpieces selected from The Korin School* (1903); *Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin* (1910); *One hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art*, vol. I (1906); *Masterpieces selected from The Ukiyo-e School* (1906); *Japanese Tremps and their Treasures,* vol. I i III (1910); *Saigaku Gwashû (StarHill Collection)* (1912); *Selected Relics of Japanese Art,* vol. I-XII (1899-1906), i *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906), tracten, amb texts, fototípies i gravats a color sobre seda i paper, una diversitat de capítols de la història de l'art japonesa i actuaven com a catàlegs il·lustrats de literatura artística amb reproduccions molt fidedignes a les obres originals. Altrament, la revista *Kokka, An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Arts of Japan and Other Eastern Countries*, es tractava de la revista més prestigiosa i d'autoritat artística al Japó, fundada per l'intel·lectual Okakura Kakuzō. Aquesta sèrie de 140 revistes, no només conté gravats a color d'alta qualitat i articles crítics dels primers estudis en història de l'art, sinó que va simbolitzar el triomf d'una tendència acadèmica del moment en la integració de les arts japoneses i asiàtiques amb les occidentals al Japó. En definitiva, resultava tot un conjunt dissenyat per exportar a països occidentals principalment, on estaven immersos en la moda del japonisme; alhora que des del Japó, funcionaven com un aparador de prestigi nacional en un context imperialista i de modernització del país.

El seu contingut és sorprenent, si bé són reproduccions de pintures i gravats japonesos i impressions de fotografies –fototípies– de fons patrimonials, tots ells han estat realitzats per mans expertes en l'ofici, i es consideren obres d'art per si mateixes. Alguns dels gravats han estat impresos en seda i se'ls ha aplicat pols d'or i minerals, de manera que mostren un gran domini de la tècnica i adquireixen un paràmetre de qualitat molt alt. En el cas de les fototípies, algunes d'elles van ser realitzades pel pioner japonès en la indústria fotogràfica Kazumaza Ogawa (1860-1929), considerat el més avançat en impressió de fotografia en el context japonès de principis de segle. El mèrit va ser dels tallers d'artesans de les editorials japoneses Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company, així com d'altres agents que van participar en la direcció, producció i redacció d'assaigs, contribuint com a base als inicis de la història de l'art al Japó.

Per tot l'esmentat, sabíem que per realitzar correctament la investigació havíem d'aprofundir tant en el context local com a esclarir sobre el seu origen al Japó. Després, calia analitzar el contingut i, finalment, esbrinar si hi havia col·leccions similars en altres institucions com a mínim de caràcter nacional i europeu. De manera que el seu valor historicoartístic i la seva singularitat han quedat reflectits, a través d'aquest treball, en dos blocs: Primerament, la part dedicada a la hipòtesi sobre l'adquisició de la col·lecció per part del donant en el marc del col·leccionisme d'art oriental a Catalunya i, en segon lloc, tots els apartats relacionats amb la col·lecció i el seu context japonès. Tanmateix, amb motiu d'aquesta publicació, s'ha reestructurat el contingut. La primera part es basa el treball de recerca: «La donació d'estampes i fototípies japoneses de Joan Ribes Daura (1900-1983) al Centre de Lectura de Reus (1972)», tutoritzat pel professor Bonaventura Bassegoda i presentat com a treball de màster a la Universitat Autònoma de Barcelona (2015); la segona part és un recull dels articles publicats a la revista digital del Centre de Lectura de Reus, dins del projecte «Ressò de japonisme», que són a la vegada una actualització del capítol «Descripció catalogràfica» del treball original.

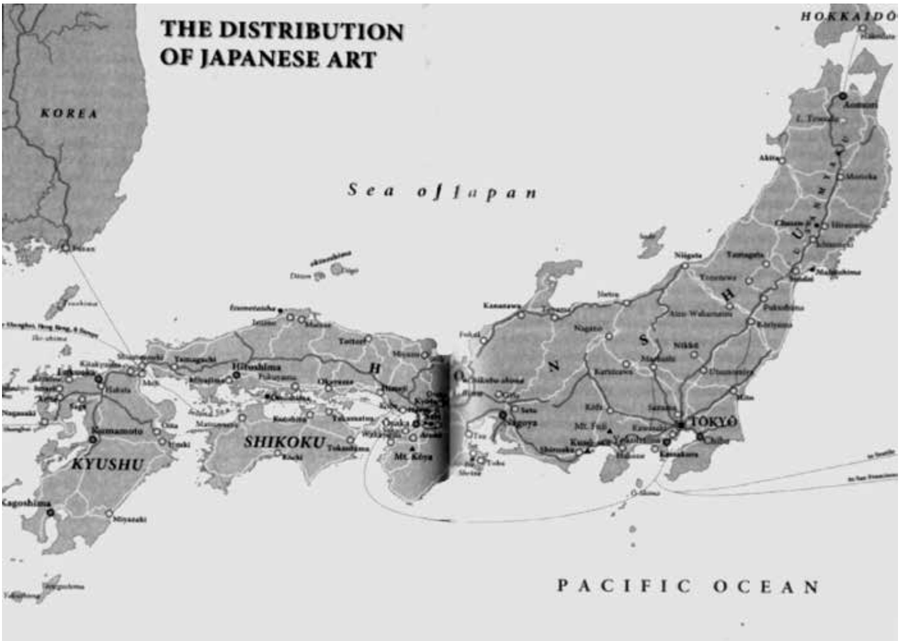
Els objectius d'aquesta investigació van perseguir, per tant, descobrir la figura del donant Joan Ribes Daura i la seva vinculació amb la col·lecció i el Centre de Lectura, considerar les aportacions d'aquesta col·lecció i el seu donant en el context del col·leccionisme d'art oriental a Catalunya, contextualitzar la col·lecció al Japó de finals del segle XIX i principis del segle XX, fer una descripció catalogràfica de la col·lecció per descobrir la seva significació, conèixer la singularitat dels llibres i les revistes i, finalment, aconseguir un cos teòric que fos la base per a futurs projectes entorn la difusió del contingut de la col·lecció.

Per aconseguir-ho, aquest treball s'ha basat en una varietat de fonts. En primer lloc cal destacar el treball d'entrevistes realitzades a Reus a Benet Oriol i Xavier Filella, així com a descendents del Sr. Joan Ribes Daura, les seves netes Marina Vernet i M. Rosa Vernet i, especialment, a Anna Gómez. L'entrevista a l'artista Jose Porta Missé a Barcelona, fill del dibuixant i coleccionista Josep Porta Galobart, amic del Sr. Ribes, ha sigut també essencial per suggerir l'origen de la col·lecció. En segon lloc, s'ha recorregut a bibliografia genèrica per contextualitzar. Un exemple són els estudis sobre japonisme i història de l'art japonès, en què especialment assenyalaria Ricard Bru i Turull, Doshin Sato i el

manual de Noritake Tsuda. Per a l'obtenció d'informació més específica, però, han estat essencials els recursos web, en què destaca l'extens treball de recerca del col·leccionista americà George Baxley i els col·leccionistes Thomas Crossland i Andreas Grund, que han aportat informació il·lustrada sobre les sèries de llibres de Shimbi Shoin i Kokka Publishing. Tots ells es troben en l'apartat de bibliografia d'aquest treball en què no es pot deixar de citar les obres del japonòleg Federico Lanzaco, que en la seva obra *Els valors estètics en la cultura clàssica japonesa*, s'inicia amb aquestes paraules fent referència a la cultura japonesa: «Sí, apreciem i ens sentim atrets cap a la seva cultura exòtica oriental, però ens falta informació més detallada i profunda.»

Esperem, per tant, que aquest treball contribueixi al camp de la investigació sobre japonisme i estudis d'Àsia oriental a Catalunya, fent valer aquesta col·lecció de literatura artística japonesa que ens sorprèn per un contingut de primera qualitat, el seu potencial didàctic i, en definitiva, per ser un testimoni dels primers passos en la construcció de la història de l'art al Japó.

Rebeca Pujals Cobo
Reus, 2017


THE DISTRIBUTION
OF JAPANESE ART
KOREA
HOKKAIDÔ
Sea of Japan
KYUSHU
SHIKOKU
TOKYÔ
Hiroshima
Kumamoto
Kagoshima
Nagoya
Mt. Fuji
Mt. Kōya
PACIFIC OCEAN

LA DONACIÓ D'ESTAMPES I FOTOTÍPIES JAPONESES DE JOAN RIBES DAURA (1900-1983) AL CENTRE DE LECTURA DE REUS (1972)



Masterpieces selected from the Korin School.

JAPONISME, COL·LECCIONISME I MERCAT D'ART JAPONÈS DES DE FINALS DEL SEGLE XIX FINS A MEITAT SEGLE XX

Durant la investigació de la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura s'han trobat diverses pistes sobre la seva procedència inicial. Es tracta de dues dates, 1921 i 1922, i dues numeracions escrites a llapis als estoigs de dos volums: *Japanese Temples and Their Tresaures* (vol. 1) i *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art* (vol. 1). També s'ha trobat el segell d'E.J. Marshall i una altra anotació a llapis en tres dels volums d'una mateixa sèrie: *Masterpieces selected from Ukiyo-e School* (vol. 1, 2 i 3). Tant el segell com els apunts a llapis estan en anglès i, per tant, ens permeten suggerir un moment d'arribada a un país de parla anglesa de tres de les sèries de la col·lecció. Basant-nos en això, el fet que no tots els volums comparteixin el segell o els apunts a llapis pot significar que no tots estaven junts en un inici i que una altra entitat o persona individual va concentrar aquesta col·lecció de 29 volums i 140 revistes.
Cal afegir que no tenim documentació exacta de l'últim propietari, Joan Ribes Daura, per la qual cosa no podem conèixer amb exactitud l'historial de la col·lecció. No obstant això, els estudis aportats fins al moment sobre col·leccionisme d'art japonès a Catalunya ens permeten suggerir possibilitats i alternatives dins d'un context.
En aquest apartat es farà una síntesi del context històric i artístic que envolta la col·lecció des d'una òptica triple: Europa - Espanya (Madrid) - Catalunya (Barcelona), de manera que puguem comprendre per què col-leccions d'aquesta qualitat tenien demanda als països europeus i als EUA i, en concret, el context en què la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura es va trobar a partir de la seva arribada a principis del segle XX.

Arribada del japonisme

Després de 250 anys d'aïllament, amb la inauguració del període Meiji (1868-1912) el Japó va obrir les seves portes per comerciar amb els països occidentals i, com a conseqüència, des de la segona meitat del segle XIX, els mercats europeus es van inundar de productes japonesos.[1] Amb ells, va aparèixer un tipus de col·leccionisme i compravenda d'articles que a Occident responia a una afició per l'art i l'estètica japonesa que va influenciar l'art europeu. Aquest fenomen internacional és el japonisme, i involucrà diversos estrats de la societat.

Els primers van ser els cercles aristocràtics de països occidentals, que van començar a adquirir tot tipus d'articles japonesos, des dels més populars –com ventalls i porcellanes–, fins a obres d'art de qualitat. Així, es van anar formant les grans col·leccions privades en diferents països com França, la Gran Bretanya, Alemanya, Itàlia o els Estats Units. Posteriorment, el fenomen va abastar altres rangs socials i comercials, involucrant la classe mitjana, i arran d'això es van crear cercles interconnectats d'empresaris, diplomàtics, artistes, intel·lectuals, crítics o escriptors que formarien part d'aquesta afició.[1]

Seduïts per allò exòtic i primitiu, van començar a adquirir objectes artístics orientals per a l'estudi de cultures i estètiques, per enriquir biblioteques particulars i col·leccions d'art o per inspirar la indústria de les arts decoratives, que va explotar aquestes noves estètiques. Però no va ser només cosa d'un exotisme generalitzat, és a dir: «imatges de l'orient llunyà, herència de la *chinoiserie* i reflex del mite oriental sorgit amb el romanticisme del vuit-cents».[2] Des del panorama de l'art europeu es buscava una sortida estètica, noves formes d'inspiració artística, i l'art japonès es va convertir en la renovació necessària de l'esteticisme i va formar part del desenvolupament del modernisme.[3] D'aquesta manera, característiques essencials de l'art japonès com la linealitat, les tintes planes, els nous formats, les perspectives, les temàtiques de la natura, l'abstracció o els buits –per citar-ne algunes– van tenir un paper estructural en el procés.

Un exemple, el veiem en l'impacte de l'obra de l'artista Hokusai a Europa, un dels màxims exponents del gravat japonès dels segles XVIII-XIX; Ricard Bru cita el crític d'art català Francesc Miquel i Badia, que el 1870 es referia a l'estil de Hokusai així: «la fermesa, la seguretat, el vigor […] una espontaneïtat superior a tot encariment».[4]

París, com esmenta Elena Barlés, va ser l'exemple perfecte d'aquesta moda japonesa a partir de la qual es van realitzar les primeres exposicions i es van concentrar els pioners en el comerç i en l'estudi d'art japonès: «davant d'aquest ambient de fervor per l'art japonès i en especial per les estampes japoneses, no és estrany que comencessin a sorgir estudis sobre la matèria entre els quals destacarem els primers treballs de caràcter general com *L'art Japonais d'Ernest Chesneau* (París, 1869) i

1 Bru, Ricard, 2014, p. 52.
2 Ídem.
3 Diversos Autors, 2011, p. 29.
4 Bru, Ricard, 2012, p. 31.

el famós *L'art Japonais de Luis Gonse* (París, 1883)».[5] En aquest context de finals de segle, l'estètica japonesa s'associava amb allò innovador, modern, part de la nova societat amb una nova identitat urbana i també moderna. Ricard Bru cita en el seu estudi un comentari de Josefa Pujol de *La Vanguardia* sobre els articles japonesos de l'Exposició Universal del 1888, el mateix any de l'exposició a Barcelona: «aquesta elegància cosmopolita, que és l'únic esperit que impulsa el moviment dels moderns temps».[6]

Respecte a les indústries decoratives, Ricard Bru cita en el seu estudi sobre col·leccionisme d'art oriental a Catalunya un extracte del 1881 de *La Vanguardia* (9-10), en què veiem com crítics i periodistes remarcaven les oportunitats que suposaven per a artistes i industrials catalans les noves formes de renovació estètica: «L'estudi de moltes de les seves arts i indústries pot ser molt convenient per als nostres artistes i artífexs, que poden inspirar-se i aprendre d'elles noves formes, i potser, nous procediments que coadjuven a l'avançament de similars al nostre país.»[7] Poc després, a partir dels anys vuitanta, van començar a introduir-se en els principals tallers d'indústries artístiques de Barcelona nous motius i formes decoratives orientals.

El cas de Barcelona

Barcelona va ser una de les ciutats europees on es va desenvolupar aquest fenomen, encara que amb menys força que en altres capitals europees i nord-americanes. La ciutat era un focus econòmic molt industrialitzat, cosmopolita i obert al món en relació amb altres comunitats espanyoles i, en aquest context, s'entén que fos el principal punt d'arribada i distribució d'objectes artístics del Japó.[II] Ricard Bru específica en la seva investigació com ja des dels anys setanta apareixien als diaris notícies del Japó a Catalunya. Aquestes novetats resseguien els avenços del país nipó i va anar creant una visió popular positiva sobre el Japó, ja que la rapidesa d'adaptació del Govern japonès a l'estil de vida occidental sorprenia el públic occidental, en detriment d'una Xina decadent.[III]

A més, a la ciutat comtal havien anat arribant pinzellades d'aquesta moda europea del japonisme i ja es podien trobar articles japonesos en

5 Barles, Elena; Almazan, David, 2007, p. 80.
6 Bru, Ricard, 2014, p. 53.
7 Bru, Ricard, 2014, p. 61.

botigues diverses (Sala Pares, Confiteria de Pere Llibre, Francesc Vidal, El brazalete moderno, La dalia azul…) del carrer de Ferran. D'altra banda, es van començar a gestar les primeres col·leccions i exposicions artístiques que incloïen peces asiàtiques. L'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonina creada el 1877, fomentava exposicions i publicacions monogràfiques amb catalogació i fotografies descriptives com, per exemple, l'Exposició d'Arts Sumptuàries Antigues i Modernes de Barcelona o l'Exposició de Joies, Miniatures i Esmalts (1878) en les quals es van mostrar àlbums de gravats entre altres articles japonesos. D'aquesta dècada és important recalcar que aquestes peces anecdòtiques havien estat adquirides segurament a París a les visites realitzades per col·leccionistes o artistes catalans i que, a mesura que s'anaven realitzant més exposicions, hi va haver un augment constant de peces que es presentaven, evidència d'un comerç més actiu d'art oriental.[8]

Durant la dècada dels vuitanta van començar a constituir-se les primeres col·leccions d'art japonès de qualitat a Catalunya que, amb el temps, formarien conjunts de gran valor artístic. Seguint els passos de Marià Fortuny, el paradigma de col·leccionista i artista de l'època, van aparèixer col·leccions privades que es feien amb voluntat de mostrar-se al públic i que, finalment, acabaven convertint-se en museus privats, i s'anunciaven, fins i tot, en guies turístiques de l'època. Aquest és el cas de Richard Lindau, Carles Maristany amb el seu Pavelló Imperial Japonès, Josep Mansana o els germans Masriera. També hi havia veus en defensa del japonisme i l'art oriental, com és el cas de Josep Masriera, que va realitzar una conferència el 1884 sobre l'estètica i l'art japonès i la seva influència en l'art europeu.[9]

També Barcelona va ser la seu de la primera Exposició Universal a Espanya el 1888 i de l'Exposició Internacional el 1929, amb secció japonesa i peces de gran qualitat de procedència directa del Japó per ser observades pel gran públic.[IV] Aquest esdeveniment va ser transcendental per al comerç i l'art oriental a Barcelona, ja que va ser «el moment clau per a la democratització de l'art japonès i la reaparició de l'art xinès».[10] A més, els contactes realitzats amb comerciants japonesos a l'exposició van permetre l'obertura de negocis d'importació directa d'art japonès entre Barcelona i el Japó, ja que els objectes artístics de

8 Bru, Ricard, 2004, p. 235-236.
9 Bru, Ricard, 2004, p. 240.
10 Bru, Ricard, 2014, p. 51.

la Kiriu-Kosho Kaisha per a l'Exposició Universal del 1888, van ser comprats mesos abans per Ot Vinyals (1850-?). Aquest empresari va iniciar el primer negoci de venda directa d'objectes artístics japonesos a Barcelona gràcies als contactes amb Matsu Gisuke (1837-1902), director de la Kiriu-Kosho Kaisha. Segons cita l'estudi d'Elena Barlés i David Almazán, amb paraules d'Esther Martínez, cal valorar «l'extraordinària acollida que els productes japonesos van tenir per part dels col·leccionistes que van adquirir gran part de les mercaderies enviades fins i tot abans de l'obertura de la mostra».[11] És important subratllar, en aquest punt, l'aparició de la botiga de Vinyals: El Mikado, ja que seria dels pocs precedents comercials amb Japó a Espanya i va donar l'empenta per a la proliferació posterior de nous empresaris i botigues dedicades a la importació i venda d'art i artesanies japoneses com Pere Clapés (fins al 1920) o Santiago Gisbert (1891-1908).

Com veurem més endavant, la nova dinàmica iniciada a Barcelona entre 1887-1888 amb Ot Vinyals tindrà el seu moment culminant entre el 1894 i el 1905. En aquest apartat, ens interessa assenyalar que l'inici del comerç d'importació directa d'art i artesanies japoneses a Espanya es deu als contactes que es van establir a l'Exposició Universal del 1888 a Barcelona.[v]

Literatura artística japonesa

En aquest context, la literatura artística d'art japonès i els llibres il·lustrats es feien necessaris per a l'estudi de les noves formes estètiques i la cultura del Japó. Això, al seu torn, permetia als col·leccionistes reunir un conjunt artístic adequat; Ricard Bru esmenta en el seu estudi *Notes per al col·leccionisme d'Art Oriental a la Barcelona vuitcentista* l'article de Marcus B. Huish en què es donaven consells a col·leccionistes sobre com aconseguir una bona col·lecció d'art japonès. En primer lloc, aconsellava que davant la impossibilitat de conèixer l'art de primera mà al Japó, l'ideal era visitar col·leccions d'altres col·leccionistes. I, a més, formar-se i conèixer les característiques d'aquest art a través de publicacions.

En aquest estudi també s'explica com l'adquisició de llibres il·lustrats japonesos va ser freqüent i recurrent entre els artistes de finals

11 Martínez, Esther: «Capítulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios, Revista virtual*, núm. 3, p. 308: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/Capítulos/Capítulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

de segle, i s'anomena els representants a Catalunya del modernisme, del japonisme i, en definitiva, de la renovació artística viscuda a finals del 1800: des de Marià Fortuny fins als germans Masriera, Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer, Lluís Domènech o Santiago Rusiñol.[12] També s'esmenta, breument, l'existència de llibreries artístiques a Barcelona com la Llibreria Verdaguer o la Llibreria Artística C.Martinez Perez.[VI] No obstant això, França ha estat assenyalada per Esther Martínez com el país europeu al qual principalment, sense ser l'únic cas i per proximitat, anaven els col·leccionistes espanyols per aconseguir productes de qualitat. Hem de recordar que París, capital de l'art, era un referent de modernitat i de noves tendències i, per tant, bona part de la transmissió d'art oriental que va influenciar els artistes catalans va ser fruit del contacte amb col·leccions i exposicions que es duien a terme a la capital francesa. Com expressa Esther Martínez, era freqüent que «artistes, escriptors i intel·lectuals es traslladessin a diferents capitals europees, fonamentalment París, bressol del Japonisme, per formar-se o per posar-se al dia de les novetats culturals i artístiques que en aquells dies s'estaven gestant».[13] De fet, la publicitat de productes, hotels i magatzems parisencs en revistes i diaris de Barcelona són evidències de la demanda per part de la burgesia catalana, entre ells artistes i intel·lectuals que estaven disposats a viatjar fins a la capital francesa, principalment per plaer.[14] Exemples localitzats de comerços d'art i articles japonesos són els comerciants Filippe Sichel (1839-1899) o el col·leccionista i venedor d'obres d'art Sigfried Bing (1839-1905), que es desplaçaven al Japó per obtenir els seus productes. També hi havia comerciants japonesos com Hayashi Todamasa, que va arribar a la capital francesa amb motiu de l'Exposició Universal del 1878 per organitzar la secció japonesa de l'esdeveniment i va anar, també, a l'Exposició Universal del 1888 a Barcelona.[15]

12 Bru, Ricard, 2014, p. 71.

13 Martínez, Esther: «Capítulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios, Revista virtual*, núm. 3, p. 308: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/Capítulos/Capítulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

14 Bru, Ricard, 2004, p. 234.

15 Martínez, Esther: «Capítulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios, Revista virtual*, núm. 3, p. 304-305: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/Capítulos/Capítulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

A tall de conclusió, com especifica Ricard Bru i Turull en el seu estudi sobre el col·leccionisme d'art oriental a Catalunya, el col·leccionisme representat per conjunts de qualitat i major extensió dels grans col-leccionistes es va formar amb les seves adquisicions a l'estranger, en subhastes o botigues, i aquestes són les obres que ens permeten conèixer les característiques de l'autèntic art japonès.

En relació amb la venda de literatura artística japonesa de qualitat, els catàlegs de subhastes franceses conservats a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya són testimonis de tot l'esmentat. S'han trobat 47 catàlegs del reconegut Hôtel Drouot en què figuren ofertes de llibres japonesos des del 1922. Exemples són els catàlegs de subhasta del 1923 i del 1925. En vinculació amb les editorials Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company, que van produir els llibres i revistes que conserva el Centre de Lectura, assenyalem especialment els lots de llibres del 1923 (subhasta del 29-31 d'octubre), amb la venda del lot 425 (20 vol.) de la sèrie *Shimibi Taikwan* (*Selected Relics of Japanese Art*, 1899-1908) de Shimbi Shoin, i els números de la revista *Kokka* fins al 1914. Aquest conjunt pertanyia a Monsieur V i es venia amb un armari de roure de la col·lecció Jacoby, de Berlín. El 1925 (subhasta del 9-11 de juny) es van vendre dos lots de col·leccionistes anònims: *384. One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art* (2 vol.) i *385. Masterpieces selected from the Maruyama School de Shimbi Shoin*.

A més, aquests catàlegs coincideixen amb les dates trobades a llapis en dos dels volums del Centre de Lectura, 1921 i 1922, la qual cosa reafirma la presència de literatura artística japonesa a Europa al voltant d'aquestes dates.

Expansió i diversificació del japonisme

El japonisme durant el segle XX es va caracteritzar pel moviment expositiu, l'adquisició de col·leccions privades per part de museus, el desenvolupament d'estudis acadèmics i els treballs d'investigació.[16]

Elena Barlés puntualitza que el moviment expositiu va succeir a una escala molt menor a la península Ibèrica i que, en tot cas, les exposicions més destacables van ser l'Exposició Internacional del 1929 a Barcelona i l'Exposició d'Estampes Japoneses Antigues i Modernes del 1936 al Museu Nacional d'Art Modern de Madrid.

16 Barles, Helena; Almazan David, 2007, p. 81.

A la capital madrilenya no es va desenvolupar el japonisme tan aviat, ni va tenir tan recorregut com a Barcelona, però també va ser un petit reflex de la moda parisenca vinculada al Japó. Entrat el segle XX, ens trobem en plena difusió d'estampes japoneses, publicacions en castellà de monografies sobre art nipó d'Edward Strange o Stewart Dick i amb figures com Rafael Domènech, director del Museu Nacional d'Arts Industrials, impulsor i difusor del coneixement dels gravats d'Ukiyo-e i també responsable de la biblioteca de l'Escola Especial de Pintura, Escultura i Gravat, on es va rebre la donació del col·leccionista Joan Carles Cebrián de gairebé 800 estampes i 30 llibres japonesos.[17]

A la dècada dels anys vint veiem un creixement de l'interès per l'art oriental. Destaquen les exposicions d'art xinès i japonès per Carmelo Martínez Bosch i, a la següent dècada, la dels anys 30, és quan arriba l'exposició parisenca de gravats: l'Exposició d'Estampes Japoneses Antigues i Modernes (1936), al Museu Nacional d'Art Modern de Madrid, en l'organització de la qual van participar importants grups com l'Associació de Gravadors de la Nippon Hanga Kyokai, la Legació del Japó a Madrid i la Direcció General de Belles Arts.[VII] Altres projectes de difusió internacional de l'art de l'estampa japonesa es donarien en dècades posteriors: «Gravats japonesos en fusta» (1955, 1966, 1971 i 1975).[VIII]

A Barcelona també es van realitzar exposicions de gravat japonès a partir del segle XX tant en establiments comercials especialitzats, com el Mikado, com en establiments i entitats artístiques, entre les quals trobem el Foment de les Arts Decoratives, la Sala Dalmau, el Saló de La Vanguardia i el Fayans Català, on es van realitzar exposicions els anys 1894, 1908, 1915, 1920, 1921 i 1927; un moment en què, a més de presentar-se col·leccions d'estampes, es van realitzar conferències sobre Ukiyo-e a càrrec de col·leccionistes i amants de l'art japonès.[18] No obstant això, l'esdeveniment més rellevant de principis de segle va ser l'Exposició Internacional del 1929, en què la secció japonesa va tenir una participació destacada. Com puntualitza Ricard Bru, «hem de situar-la en el context del descobriment de la cultura tradicional japonesa [...]. Va contribuir a aprofundir en les relacions artístiques i culturals amb el Japó. En aquest sentit, tot i que el certamen no va significar cap punt de partida, va contribuir a la consolidació d'un nou Japonisme

17 Bru, Ricard, 2012, p. 155.
18 Bru, Ricard, 2012, p. 154-155.

fruit d'unes sinergies i convivència entre artistes i entesos d'ambdues nacionalitats.»[19] Després conclou: «va permetre de nou el contacte directe amb els japonesos a fi d'establir fructíferes relacions».[20] Exemples són el col·leccionista Josep Mansana, molt interessat en la laca urushi, que va conèixer en aquella ocasió al pintor japonès Ebisawa, o l'artista Ramon Sarsanedas, que va proposar una societat mixta catalanojaponesa per a la difusió i el foment de l'art de l'urushi a Barcelona.

Mentrestant, alimentant aquest fenomen del japonisme, el comerç d'articles japonesos s'havia multiplicat i diversificat a la ciutat comtal. Com explica al seu article Ricard Bru, hi ha un augment de comerciants i establiments com l'Imperio del Japón (1884-1920) o El Celeste Imperio (1916-1931). Aquesta expansió del comerç havia començat el segle XX, sobretot a partir del 1910, amb un augment de les exportacions i els establiments. I, no obstant això, no va significar que oferís als ciutadans un volum més important d'objectes artístics de qualitat com succeí a París o a les grans ciutats europees, sinó que va servir per mantenir viu l'interès i el gust per l'orientalisme. Objectes d'aquest tipus solien ser ventalls, tapissos, gerros o laques.[21]

Finalment, en un àmbit més privat, l'extensa difusió de l'art japonès a Barcelona va continuar tenint el seu reflex no només entre grans col·leccionistes i artistes, sinó també entre petits col·leccionistes, empresaris i classe mitjana, que van formar conjunts discrets, lluny de la qualitat de les col·leccions Mansana o Lindau, però representatius de la difusió de les arts de l'Àsia Oriental a Catalunya.[22] Aquests conjunts privats, malgrat tot, es van anar dispersant generació rere generació, de vegades gestionades com a herències, de manera més o menys desafortunada. En altres casos, es van fer adquisicions per part de museus locals, biblioteques i principals centres de formació artística, d'estudi i de reunió, en forma de donacions que es feien amb la voluntat d'oferir un servei públic.[23] Aquest és el cas de la col·lecció de llibres de l'empresari Joan Ribes Daura, que va fer la donació de llibres i revistes al Centre de Lectura de Reus.

19 Bru, Ricard: «Japonismo. La Exposición Internacional de Barcelona (1929)», dins *Eikyo. Influencias japonesas*, núm. 7, tardor de 2012, p. 14.
20 Ibíd., p. 17.
21 Bru, Ricard, 2009-2010, p. 276.
22 Bru, Ricard, 2014, p. 78.
23 Ibíd., p. 74.

JOAN RIBES I DAURA, EMPRENEDOR I FOTÒGRAF *AMATEUR*

De la persona de Joan Ribes Daura (Ascó, 1899 – Barcelona, 1982) s'ha dit que era un home generós, de poques paraules i molt treballador. Va ser un dels dos socis fundadors de la botiga tèxtil Ribes & Casals, un dels negocis més pròspers de la Barcelona de meitat del segle XX i premiat amb el títol de «Millor Establiment» a Barcelona el 2013. No obstant això, el traç més personal de la biografia del senyor Ribes ens mostra una personalitat emprenedora i creativa, reflectida en la seva inversió en art antic i una afició per la fotografia, especialment de paisatge. Tanmateix, va adquirir algunes artesanies orientals com a conseqüència de la moda del japonisme i dels seus contactes en el món del mercat de l'art. La més rellevant és la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura de Reus.

Joan Ribes i Daura, ¡va néixer a Ascó l'any 1899 i va començar a treballar a la botiga tèxtil de Cal Navàs (plaça del Mercadal) a Reus, com a jove aprenent, a l'edat de catorze anys. En aquesta etapa de la seva joventut va conèixer Benet Oriol Roca, un altre aprenent de Cal Navàs, que es convertiria en el seu amic. La vinculació amb el Centre de Lectura va poder començar, llavors, segons la hipòtesi de Benet Oriol i Andreu –net de Benet Oriol Roca–, que explica que el Centre de Lectura podria haver ofert classes de reforç a aprenents amb assignatures pràctiques relacionades amb el comerç. Ribes marxaria a Barcelona en algun moment a partir del 1914 i allí va trobar a un soci amb capital, Joan Casals Alabau, amb qui fundaria el negoci Ribes & Casals el 1933. Abans, però, va tornar a Reus el 1927 per casar-se a l'església de Sant Pere amb Marina Bolart, filla d'un dibuixant reusenc, que treballava al quiosc de la plaça del Mercadal. Benet Oriol els acolliria a casa seva la nit de noces, abans d'anar-se'n a viure a la ciutat comtal i, anys més tard, el 1927, naixeria la primera i única filla del matrimoni, M. Rosa Ribes Bolart.

A Barcelona, Ribes & Casals va començar venent teles a l'engròs a una clientela determinada: modistes i senyores de l'alta burgesia barcelonina. Tanmateix, el negoci es va anar adaptant a les demandes i obrint-se a la diversitat de clients.

D'acord amb els comentaris de testimonis orals, el treball a la botiga era estricte i diligent. L'aprenentatge a Ribes & Casals començava des

de baix, tal com ho havia fet Ribes a Cal Navàs. En relació amb els contactes amb Àsia, no va ser fins al 1980 en què es va començar a comprar teles pel sud-est (Japó, Corea i Singapur).

L'afició de Ribes per la fotografia es remunta als seus anys de joventut, abans d'iniciar el seu negoci tèxtil, quan invertia i venia càmeres i accessoris fotogràfics de qualitat a Barcelona. D'acord amb les evidències materials, podem dir que aquesta afició per la fotografia acompanyaria a Ribes tota la seva vida, de manera que va adquirir material i càmeres de gran qualitat de la marca Linhof de Munic. De fet, arran d'aquesta investigació, s'ha pogut trobar en el seu antic despatx una càmera de fotos de la marca Linhof en el seu estoig original amb accessoris i instruccions, plaques i material per revelar o ja revelat (negatius, diapositives, marcs per a diapositives, plaques de vidre i pel·lícules) i instruccions d'ús de la càmera de tipologia Leica.[VIX] A més, a la seva biblioteca, trobem dues publicacions sobre fotografia que indiquen la voluntat de Ribes per perfeccionar el seu *hobby*. Aquestes publicacions són: MATHERSON, Andrew: *Gran Manual Leica*, núm. 2, Ed. Omega, 1955 i GILBERT, Geoffrey: *La fotografía con lámpara relámpago y con la lámpara electrónica*, Ed. Omega, 1951.

La quantitat de material fotogràfic trobat és nombrós. Els temes són el paisatge, la família i miscel·lània. Pel que fa al material revelat de paisatge (urbà i rural), podem comptar uns 500 exemplars. Les fotografies impreses s'han trobat a 17 sobres, un àlbum amb les millors fotografies en blanc i negre de Mallorca, un altre àlbum amb les millors fotografies en blanc i negre d'Europa, dos altres àlbums en què veiem fotografies en color i a grans dimensions de Mallorca i Poblet i, finalment, tres àlbums sobre família, postals i algun paisatge, respectivament.

També, a l'armari d'àlbums s'han trobat un gran nombre de postals de paisatges dels anys 1940-1950 lligades als diversos viatges que Ribes va realitzar acompanyat de família i amics per Suïssa, Alemanya, Dinamarca, França, Itàlia i els Països Baixos. De fet, un dels seus àlbums és una selecció de postals en la qual podem comptar aproximadament uns 150 exemplars. Del conjunt de postals en color, algunes són molt vistoses, ja que havien estat acolorides a mà i després reimpreses en sèrie.

D'altra banda, a més de la col·lecció de llibres japonesos, la possessió de diverses artesanies japoneses vinculen el senyor Ribes a la moda del japonisme i al mercat de l'art, encara que no per motius d'estudi

sinó des d'una perspectiva d'inversió o per gust estètic. Per exemple, la col·lecció de tres *okimonos* de marfil o el quadre emmarcat amb tres reproduccions de pintures orientals, al rebedor del seu antic despatx, són una mostra que coneixia mínimament la moda pel japonisme.[x] Pel que fa a l'adquisició de la col·lecció de llibres japonesos, una col·lecció de qualitat, probablement va a ser per la relació d'amistat entre Ribes i el dibuixant Josep Porta Galobart, que informava i feia recomanacions a Ribes sobre art.

Finalment, les relacions amb altres artistes catalans posen en contacte Ribes amb Reus i el mercat de l'art. Aquest és el cas d'Ismael Balanyà i Moix (1921-2000) –pintor, grafista i professor de l'Escola Massana de Barcelona– i de la pintora reusenca Magda Folch (1903-1981), tots dos en contacte amb el Centre de Lectura de Reus, on havien exposat. Podem concloure, per tant, que si bé Ribes no dedicava el seu temps lliure a l'art, estava vinculat amb el mercat de l'art a través d'un grup d'artistes, col·leccionistes i antiquaris.

Les últimes notícies sobre el senyor Ribes és la seva menció com a soci d'honor de la dissolta associació Joventut Conscient d'Ascó (1971-1985) el 1979, anys després de la donació de la col·lecció de llibres japonesos al Centre de Lectura de Reus, el 1972.

Característiques de la fotografia de Joan Ribes i similituds amb la pintura japonesa de la col·lecció del Centre de Lectura

Coneixem les dates en què Ribes es dedicava a la fotografia per les anotacions en les fundes dels negatius: la primera de la Floresta (any 45) i Mallorca (any 47) i, la més tardana, la sèrie de Mallorca (anys 75 i 76). Això no vol dir, però, que no hagués començat a fer fotografia abans; el fet que comprés i vengués càmeres i accessoris a Barcelona durant la seva joventut i la presència de dues plaques de vidre amb impressió en el seu petit armari de fotografies fa pensar que les dates esmentades són orientatives.

Les fotografies de paisatge del senyor Ribes són fruit dels viatges per Europa i Catalunya i mereix la nostra atenció tant per les panoràmiques clàssiques i poètiques com pels seus enquadraments creatius. Podem catalogar la seva producció *amateur* paisatgística en els següents grups:

1- Mallorca (Deià)

2- Altres llocs de Catalunya: Vallbona de les Monges, Pirineus, Poblet, Santes Creus, Camposines (Ascó)

[No revelades] Arenys de Mar, Siurana, Montjuïc, Sant Feliu, Sitges, Ripoll, Cadaqués, Molins de Rei, la Floresta

3- Europa: Holanda, Dinamarca (Copenhaguen), França, Suïssa (Lucerna), Àustria (Viena), Itàlia (Venècia), Alemanya (Lichtenstein, Obersalzberg)

Analitzant la producció revelada de Ribes s'han pogut trobar algunes generalitats, recursos que aplicava constantment. Aquesta anàlisi, juntament amb la dels gravats i de les fototípies del Centre de Lectura, ens ha permès saber fins a quin punt la seva afició per la fotografia i el paisatge podien estar relacionades amb l'adquisició de la col·lecció.

En aquesta llista es troben algunes característiques generals del seu estil:

– Emmarcar. El primer pla introduït per un marc que realça el paisatge del fons. Aquest treball apareix sobretot en la seva sèrie de Mallorca i Catalunya. En aquest cas utilitza ponts, columnes, arcs gòtics, obertures en jaciments ruïnosos i, fins i tot, els mateixos elements del paisatge. Aquest recurs el veiem sobretot en la seva sèrie de Catalunya: Vallbona de les Monges, Poblet o Mallorca (Deià).
– Perspectiva baixa. Per ressaltar el camí o elements que guien la vista al segon pla, per exemple és usual en els paisatges dels Pirineus, de Poblet o de Mallorca.
– Trencar l'horitzontalitat del paisatge amb un element vertical. Com veurem en la sèrie de Mallorca o en les seves fotografies per Europa, els arbres o troncs d'arbres esdevenen protagonistes o fan d'element dinàmic en una composició horitzontal.
– Experimentar amb espais urbans (carrers, carrerons, places…) que es converteixen en escenaris arquitectònics en què s'estableix un joc de llums i ombres. Les geometries dels edificis i els elements de l'escena són els protagonistes sense quasi la intervenció de persones. Semblen carrers deshabitats, encara que no solitaris, ja que hi ha elements quotidians que li atorguen familiaritat –com, per exemple, flors, cartells de botigues, llums o fonts.
– Els jocs de llum són recurrents; Ribes estava interessat a captar ombres que projectaven els objectes sobre una superfície o escenari. Aquest recurs afegia un toc poètic als seus paisatges. De vegades, ho portava a l'extrem, com veiem en la sèrie de fotografies de nit a «Miscel·lània». Algunes d'aquestes fotografies tenen un toc més contemporani.

En relació amb obres i artistes japonesos, als quals Ribes va poder conèixer a través de la col·lecció del Centre de Lectura, i que podem considerar que mantenen una especial similitud amb la seva fotografia, podem anomenar Kano Motonobu i els gravats costumistes de Hiroshige Utagawa.

En el cas de Kano Motonobu, inspirat pels artistes xinesos d'època Song i Yuan del Sumi-e, utilitza els espais buits i una estètica senzilla en plànols secundaris, amb formes i ombres que es desdibuixen; novament, aquestes línies senzilles busquen més suggerir una profunditat que donar una sensació d'obra completa. En contrast, per introduir el paisatge de fons, es treballa un primer pla definit amb arbres, roques, figures humanes o animals que interactuen amb la natura com un element més dins el cicle natural. Finalment, el tractament de la temàtica de paisatge de llacs i muntanyes, un tema predilecte en la tradició paisatgística oriental, intentant captar l'efímer: pescadors i barques a la llunyania, un grup d'ocells allunyant-se, figures humanes observant el paisatge meditatius o el moment en què l'aigua del riu xoca amb una roca i es forma l'escuma; són exemples d'anècdotes que impregnen els paisatges de quotidianitat i naturalitat.

En relació amb els paisatges de Joan Ribes, veiem certa semblança en les seves fotografies de Deià: zones pesqueres, badies, ports, penyasegats amb pins i oliveres que apareixen en un primer pla introductori i en un to monocrom però poètic. En altres fotografies, la composició se serveix de pocs elements per fer-la suggeridora i convidar-nos a caminar per aquests paisatges en reflexió.

A continuació podem veure aquesta comparativa d'obres:







Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 52-55. *The Famous Eight Scenes of Hsiao and Hsiang*. Temple Tokai-an, Myôshinji, Kyoto.



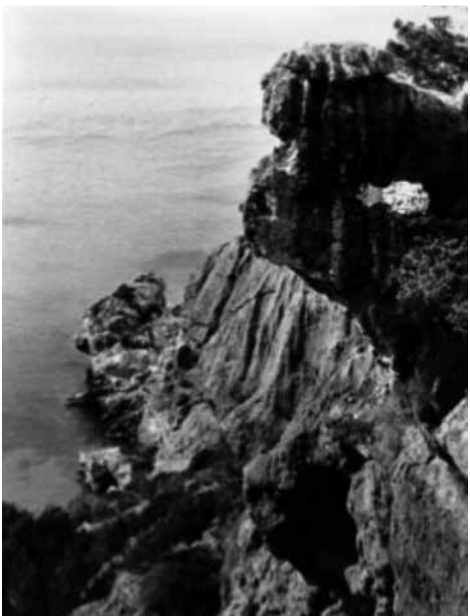


Masterpieces by Motonobu, vol. I, làmina 26-33. *Ramblers among hills*. Temple Reiun-in, Myôshinji, Kyoto.





Masterpieces by Motonobu, vol. I, làmina 23-25. *Lanscape and Wilde Geese*. Temple Reiun-in, Myôshinji, Kyoto.





Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 52-55. *The Famous Eight Scenes of Hsiao and Hsiang*. Temple Tokai-an, Myôshinji, Kyoto.

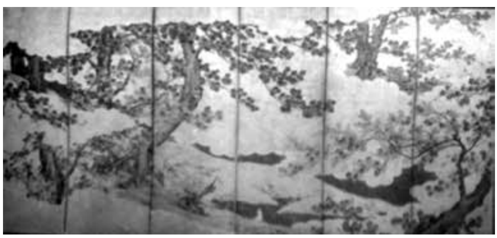






Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 76-78. *Landscape: Birds and Flowers*. National Museum, Kyoto.





Selected Relics of Japanese Art, vol. XII, làmina 29. *Maple-trees and small birds*, Sekkei Yamaguchi, Temple Daigoji, Tòquio.





Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 76-78. *Landscape: Birds and Flowers.* Temple Daisen-in, Daitokuji, Kyoto.





Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 99-100.
Flowers and birds of the four seasons.





Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 56-63. *Landscapes.*









Selected Relics of Japanese Art, vol. II, làmina 32. *Waves,*
per Hasegawa Tohaku, Temple Zenrinji, Kyoto.







Masterpieces by Motonobu, vol. I, làmina 3-14. *Flowers and birds near a waterfall*. Temple Reiun-in, Myôshinji, Kyoto.

En el cas de les fotografies dels seus viatges per Europa és interessant que hi ha diverses fotografies en què Ribes ha aconseguit captar l'ambient boirós i de vacuïtat que defineix la pintura de paisatge oriental zen:" per "En el cas de les fotografies dels seus viatges per Europa són interessants les diverses fotografies en què Ribes ha aconseguit captar l'ambient boirós i de vacuïtat que defineix la pintura de paisatge oriental zen:



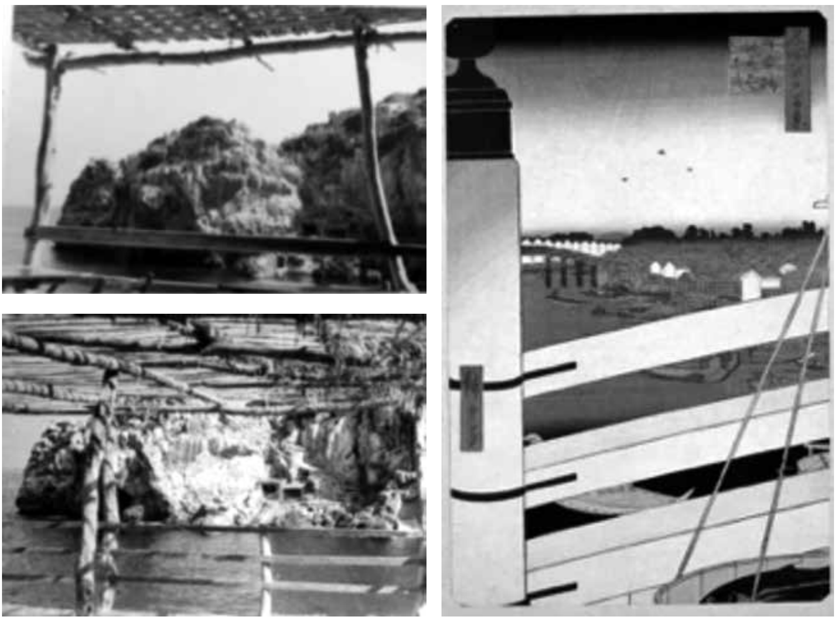
Selected Relics of Japanese Art, vol. XII, làmina 15.
Landscape in autumn. Artista desconegut.



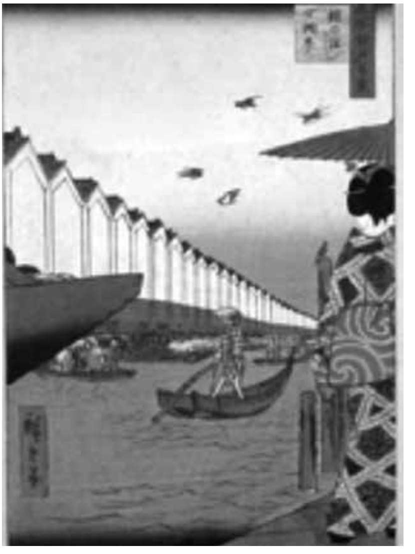
Masterpieces by Motonobu, vol. II, làmina 67. *Landscape and a lake pavillion*. Temple Konchi-in, Nanzenji, Kyoto.

No podríem pretendre una exactitud en aquesta comparació, ja que ni el suport artístic ni tan sols el tipus de paisatge o el clima és el mateix; però sí que podem veure una similitud conceptual tant en paisatges rurals com urbans. La importància donada als efectes atmosfèrics (boirina, neu), sobretot en la seva sèrie de Mallorca i Europa, i l'esforç per captar el caràcter de la natura en els capvespres, camins, ponts, penyasegats o en les ombres dels arbres, amb composicions que transmeten quietud, reflexió i, fins i tot, una mica d'intriga; ens acosten a la recerca d'una poètica oriental d'allò més quotidiana i natural a la natura.

No obstant això, les característiques més atractives de la fotografia de Ribes anteriorment esmentades, les vistes a través de marcs de tota mena i la recerca de l'anècdota quotidiana a través d'un objecte en primer pla, recorden més l'estil japonès de l'estampa, en concret de Hiroshige. A continuació en podem veure una comparativa:



Nihon Bridge and Edo Bridge en la sèrie: *One hundred famous views of Edo*, Meisho Yedo Hiakkei, 1856-1858, Utagawa Hiroshige (1797-1858).

The Yoroi Ferry and Koami-cho en la sèrie: *One hundred famous views of Edo*, Meisho Yedo Hiakkei, 1856-1858, Utagawa Hiroshige (1797-1858).




Irises at Horikiri en la sèrie: *One hundred famous views of Edo*, Meisho Yedo Hiakkei, 1856-1858, Utagawa Hiroshige (1797-1858).





The Moon Pine on the Temple Precincts at Ueno i 30. *The Plum Orchard at Kameido* en la sèrie: *One hundred famous views of Edo*, Meisho Yedo Hiakkei, 1856-1858, Utagawa Hiroshige (1797-1858).




Tago Bay in Suruga Province (Suruga Tago-no-ura) de la sèrie: *Famous Places in the Provinces* (Shokoku meisho), 1854-58, Utagawa Hiroshige (1797-1858).

Lamentablement, en la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura no s'han reproduït aquestes obres de Hiroshige, de manera que, tot i que Hiroshige i Ribes comparteixen aquest recurs estilístic, no podem saber si Ribes va conèixer aquestes obres.

Excepte aquests pocs exemples mostrats, podem concloure que el gruix de fotografia de paisatge de Ribes no té una clara relació amb les reproduccions d'art japonès dels llibres. Tanmateix, sense saber l'any d'adquisició d'aquesta col·lecció pel senyor Ribes, tampoc podem saber amb exactitud a partir de quin any podria haver-se donat aquesta influència en les seves fotografies. Finalment, podem afirmar que el gust de Ribes pel gènere del paisatge i per realitzar fotografies d'aquest tema –recordem la col·lecció de postals, també– ens acosta a comprendre perquè hauria tingut un interès general en aquests llibres en què es reprodueixen molts gravats i moltes fototípies d'obres cabdals de la història de l'art al Japó, de temàtica paisatgista.

L'ORIGEN JAPONÈS DE LA COL·LECCIÓ. SHIMBI SHOIN I KOKKA PUBLISHING COMPANY

La col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura va ser editada i produïda per Shimbi Shoin (Tòquio, 1897-1938 aprox.) a excepció d'una publicació i les 140 revistes, que van ser publicades per Kokka Publishing Company (Tòquio, 1889-1991 aprox.). Com veurem en aquest apartat, aquestes dues cases editorials sorgiran amb força durant el canviant i imperialista període Meiji (1868-1912), i tindran un paper rellevant no només com a difusores de l'art japonès al Japó i a Occident en el marc del japonisme, sinó també com a part de la formació de la disciplina de la història de l'art al Japó. Al mateix temps, tots dos èxits editorials van contribuir a la imatge idealitzada i d'orgull nacional que el Japó volia exportar, i també participaven de la implantació del sistema artístic institucional occidental del segle XIX al Japó, afavorint les ambicions del Govern japonès per equiparar-se a les potències occidentals.

El context i les característiques de les publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company permeten documentar l'origen de la col·lecció d'aquest treball, i també donar pas a la significació i finalitat de la col·lecció amb el suport dels estudis de Denise Bethel i Doshin Sato, i dels col·leccionistes George Baxley (EUA), Thomas Crossland i Andreas Grund (EUA-Japó).

L'obertura del Japó a la modernització

La difusió i promoció d'art japonès de manera sistemàtica amb publicacions com les de Shimbi Shoin es devia a la ideologia nacionalista que sostenia la nova nació moderna japonesa. Per comprendre aquest procés es fa necessari explicar breument com i per què el Japó es va anar convertint en nació moderna.

El 1853, el comodor nord-americà M. Perry arriba a les costes del Japó per forçar un tractat de lliure comerç, el tractat de Kanagawa, conegut com el tractat de pau i amistat entre els EUA i l'imperi Japonès. Aquest tractat significava oficialment la fi de l'aïllament del Japó i l'obertura comercial amb Occident. Poc després, el van seguir altres tractats amb els Països Baixos, la Gran Bretanya, França i Rússia; i el 1858 un segon pacte va permetre l'assentament estranger a Nagasaki, Yokohama i Hakodate.

Aquesta situació va ser desfavorable pel Japó, que no estava preparat per establir relacions d'igualtat amb Occident; com assenyala Esther Martínez, aquests acords no beneficiaven els japonesos, ja que ells pràcticament no tenien privilegis quan comerciaven amb aquests països.[24] Malgrat que era conscient dels abusos, el Japó no podia plantejar-se un enfrontament. La incapacitat del Govern del shōgun per lidiar amb la situació i la crítica de les seves contraparts polítiques van afavorir la revolució Meiji el 1868 i, en contra del Govern del shōgun, les regions de Satsuma i Choshu van fer un cop d'estat amb l'emperador al capdavant, ansiosos per modernitzar el Japó i aprendre de tots els avenços que Occident els oferia. Així va començar el període Meiji (1868-1912), un període que es caracteritza per la unificació del Japó després de la revolució i per les intenses relacions entre el Japó i els països occidentals.[25]

L'emperador afavoriria, des de llavors, l'accés dels occidentals al Japó, ja que propiciava el desenvolupament tecnològic; americans i europeus entraven i sortien del país exportant productes i noves tecnologies –que causaven admiració–, així com estrangers residents experts en diverses matèries que ensenyarien als japonesos. Aquests, al mateix temps, també podien anar a formar-se a Europa o als EUA.[XI]

Arran d'aquest desig de modernització, es va iniciar una sèrie de canvis profunds, tant econòmics i polítics com socials –que s'exemplifiquen amb l'adaptació del model jurídic occidental, el canvi en les institucions publiques, la millora de les comunicacions (creació d'una gran xarxa de ferrocarril, telegràfica i telefònica) i l'aparició d'una indústria emergent (sobretot de la indústria pesada). Socialment, es passa d'una societat feudal a la supressió de la inamovibilitat entre diferents classes socials, motiu pel qual s'aposta per l'educació obligatòria.

També és important recalcar que, si bé desitjaven modernitzar-se a l'estil occidental, reivindicaven que es conservaria l'esperit i la cultura pròpiament japonesa. És per això que es buscava també reforçar el nacionalisme amb un recull de la història nacional i l'alça del xintoisme, una religió nativa japonesa, en combinació amb l'ètica productiva del neoconfucianisme.[XII] Així, el Japó va passar en pocs anys de ser una nació agrària a ser una nació industrial i va ser inevitable que, en aquest

24 Martínez, Esther: «Capítulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios, Revista virtual*, núm. 3, p. 302: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/Capítulos/Capítulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

25 Barles, Elena; Almazan David, 2007, p. 79.

procés tan ràpid i productiu, cridés l'atenció en el context internacional. Com esmenta Esther Martínez, el procés d'obertura, modernització i entrada a la dinàmica de les potències mundials del Japó va sorprendre l'home occidental i va fer que s'interessés per la seva història i la seva cultura.[26] A més, la modificació dels injustos tractats comercials inicials va fer que es guanyés el respecte i l'admiració dels països occidentals. Aquesta idea afavoria el moviment del japonisme, ja explicat en punts anteriors, que representava no només un interès en la cultura i l'art japonès, sinó també un mercat important d'exportació d'artesania japonesa. Aquest fet, al seu torn, reforçava la promoció nacional que el Japó necessitava.

Denise Bethel parla de la situació a finals de segle, al voltant del 1890, quan el Japó es llança a l'ideal de potència asiàtica amb aquest creixement sense precedents. Per tal d'evitar qualsevol annexió de Corea a la Xina, el Japó va lluitar el 1894-1895 en la coneguda guerra sinojaponesa, i la victòria japonesa no només va engrandir el seu orgull nacional, sinó que la reparació de guerra imposada a la Xina va permetre al Japó obtenir el Patró d'Or el 1897. Seguint la política expansionista i de control, el Japó va continuar amb la seva campanya bèl·lica el 1904-1905 contra Rússia. Mentrestant, la relació entre els Estats Units i el Japó s'anava consolidant amb força; els Estats Units veia el potencial japonès i creia essencial enfortir la seva relació de manera que li permetés tenir una base en l'escenari polític i militar asiàtic, i es veien a ells mateixos com la potència d'Occident i al Japó com a líder asiàtic.[27]

En aquest context industrial i militar, el desenvolupament de les tècniques d'impressió (premsa i editorials) i de la fotografia era fonamental. No només per les seves intrínseques característiques de noves tecnologies i eficaços mitjans de comunicació i difusió, sinó també perquè, al seu torn, els seus projectes solien dedicar-se a aquesta gran empresa governamental de promocionar la imatge del Japó, afavorits per la demanda interna i externa (japonisme). És a dir, sabent de la popularitat que el Japó tenia a Occident, molts empresaris i fotògrafs veien una oportunitat en el mercat. D'altra banda, aquests negocis podien arribar a convertir-se en eines de l'estat per la seva capacitat de

26 Martínez, Esther: «Capítulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios, Revista virtual*, núm. 3, p. 304: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/Capítulos/Capítulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

27 Bethel, Denise, 1991, p. 5.

transmetre i reflectir a través de les seves publicacions el desenvolupament nacional i un passat artístic que atorgava prestigi a la nació, a més de generar guanys econòmics. Per això els professionals de la impremta i la fotografia podien trobar-se realitzant projectes patrimonials, artístics o històrics –públics o privats– com ara àlbums fotogràfics, catàlegs il·lustrats, revistes sobre art o estudis sobre tresors nacionals il·lustrats. Com veurem més endavant, algunes d'aquestes compilacions o d'aquests estudis publicats eren iniciatives del Museu Imperial, de departaments del Govern i d'autoritats japoneses i estrangeres que es dedicaven a l'ensenyament de l'art i l'estètica a Tòquio.

En el context academic, de la mateixa manera que amb altres construccions nacionals com el palau Meiji (1888), la constitució imperial (1889) o la dieta imperial (1890), van acabar apareixent també l'Escola Nacional de Belles Arts a Tòquio, la Universitat de Tòquio i el Museu Imperial de Tòquio (1899). El concepte de museu, però, seguiria la filosofia i els conceptes estètics europeus del segle XIX i començarien uns processos de trasplantar el sistema modern de l'Acadèmia de Belles Arts al Japó, el que s'ha anomenat «el naixement del *bijutsu*» (belles arts). El *bijutsu* eren les arts visuals d'influència occidental. Els seus subgèneres eren la pintura (*kaiga*), l'escultura (*chokoku*) i les arts aplicades o arts industrials (*kogei*). Així, la construcció de la història de l'art japonès va començar de la mateixa manera, com un «programa» més dels esforços de la nació. Això permet a l'historiador Doshin Sato afirmar que el sistema de belles arts (*bijutsu seido*) no va ser una imposició directa per part de les potències estrangeres, sinó una iniciativa governamental amb una sèrie d'agents i actors nadius i estrangers, que interactuaven entre ells i amb les diferents institucions, i s'esforçaven conjuntament per al seu establiment.[28]

La sistematització del bijutsu (belles arts) i els seus agents vinculants

Per a Doshin Sato hi ha una sèrie de situacions confuses i tenses en el procés de sistematització del *bijutsu* que descriuen l'origen i el context de compilacions sobre història de l'art com és el cas de Shimbi Shoin o Kokka Company.

Com s'ha esmentat anteriorment, la complexitat de principis d'època Meiji, pel que fa a la creació del *bijutsu*, es basa en l'aplicació de nous conceptes i termes occidentals, formulacions de valor (ètiques,

28 FOXWELL, Chelsea, 2011, p. 8.

religioses), sistemes (legals, polítics, educacionals) i institucions introduïdes per membres del nou govern japonès. En aquest procés, el sistema d'art experimenta un canvi radical. Anteriorment al període Meiji, existia el sistema *iemoto* de transmissió de coneixements de generació en generació en les famílies japoneses poderoses. En aquest sistema, totes les pràctiques artístiques estaven interrelacionades i la majoria vinculades a la tradició budista zen. Amb el sistema modern de *bijutsu*, es va passar d'escoles i llinatges artístics a organitzacions artístiques, de reunions exclusives de pintura i cal·ligrafia a exposicions d'art modern, del taller a l'acadèmia d'art.[29] Llavors van començar a separar-se les diferents expressions artístiques, a aplicar-se nous conceptes i terminologies. Això va tenir una conseqüència inigualable per a l'artista i el seu públic, ja que s'havia transformat l'experiència dels artistes amb la seva producció però també la del públic, amb una nova manera de veure l'art.[XIII]

A més, els criteris de selecció d'obres del museu i l'aplicació de lleis de protecció i conservació eren limitants dins de l'art japonès. Mentre que l'art japonès i asiàtic, antic i premeiji es protegia i s'estudiava, l'art occidental i modern era susceptible d'exportació –fins després de la Segona Guerra Mundial– i se'n parlava en la crítica d'art, àmbit del periodisme. Tal com explica Chelsea Foxwell, partint de la idea que usualment en països colonitzats era l'autoritat estrangera la que designava quins objectes eren art en el seu procés de museïtzar-los o emportar-se'ls, l'historiador Sato veu en el cas del Japó una història similar amb el seu Govern. Foxell descriu que, al Japó, hi va haver una inicial preocupació, ansietat i por de creure que no hi havia un art característic o que l'art estava en extinció en comparar-se amb Occident; un tipus de preocupació habitual del segle XIX pel que fa als orígens i l'autenticitat cultural de països colonitzats i no occidentals.[30] Al Japó, sense escoles d'art nacionals ni museus, al principi, es va haver de començar a categoritzar l'art japonès des de zero. Per a Sato, aquesta recerca de l'art japonès i la seva catalogació s'explica des de la necessitat de construir un marc institucional per a uns interessos polítics i econòmics del nou govern modern japonès: el reforç d'una història de l'art que donés prestigi, la presència del Japó a les fires universals, l'intent d'evitar la sortida indiscriminada d'antiguitats a l'estranger i la destrucció de

29 Doshin, Sato, 2011, p. 44.
30 Foxwell, Chelsea, 2011, p. 2.

patrimoni budista, el reforç de les aliances diplomàtiques amb Occident i la satisfacció de les demandes comercials del japonisme.[XIV]

Per a l'historiador, bàsicament hi havia la intenció de complir unes polítiques culturals que beneficiaven la classe social burocràtica i burgesa, i la construcció de la història imperial. De fet, entre 1877-1886, l'autoritat del Ministeri d'Agricultura i Comerç que portava el museu va ser cedida al Ministeri de la Casa Imperial amb l'objectiu d'establir una vinculació directa amb els objectes i documents històrics de la nació que justificava l'establiment del sistema polític imperial.[31]

En aquesta època, les lleis de protecció i conservació de patrimoni començarien a enfortir-se fins que es van intensificar entre el 1887 i el 1896, per protegir l'art nacional d'exportacions a l'estranger i construir una història de l'art nacional.[32] Tres camps s'articularien per a aquesta tasca: els estudis i les investigacions que van resultar de la recopilació de patrimoni, la tasca del Museu Imperial i les posteriors publicacions d'art. Aquests tres camps, alhora, estarien vinculats amb figures importants de l'àmbit intel·lectual: Ernest Fenollosa i Okakura Kakuzo, en concret, van ser fonamentals per a la protecció del patrimoni antic, per al seu estudi i per a la construcció de la història de l'art.

Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) va ser un japonòleg, historiador de l'art, traductor i poeta nord-americà, que donava classes a la Universitat de Tòquio. Més tard, des de finals del 1870 i durant la dècada dels vuitanta va ser professor a l'Escola d'Art de Tòquio. També va ser el primer instructor del curs Estètica i Història de l'Art a l'Escola de Belles Arts de Tòquio el 1890 i a la Universitat de Tòquio. Després de tornar als Estats Units, el deixeble de Fenollosa, Okakura Kakuzo (1862-1913), va agafar el relleu. Okakura, filòsof i crític d'art, va esdevenir el director de l'Escola Imperial d'Art a Tòquio; va treballar com a conservador del Museu de la Casa imperial; va ser el fundador de la primera revista d'art al Japó, la *Kokka*, i va ser membre fundador de l'Escola de Belles Arts de Tòquio. Igual que Fenollosa, Okakura ensenyava cursos d'història de l'art japonès i història de l'art occidental a l'Escola de Belles Arts mentre que a la Universitat de Tòquio, l'estudi de la història de l'art es tractava com una subdisciplina de l'estètica i la filosofia, és a dir, com una disciplina en la investigació històrica.[33]

31 Doshin, Sato, 2011, p. 155.
32 Un exemple és la Llei de protecció d'antics altars i temples (1897).
33 Doshin, Sato, 2011, p. 161.

La gran aportació d'aquestes dues figures va ser la defensa de l'art tradicional japonès dins del camp acadèmic i la història de l'art. Ernest Fenollosa havia influenciat Okakura com a preservacionista i historiador de l'art del seu propi país. I, com a professor, es va mantenir preocupat per fer reviure l'art tradicional japonès, en contraposició a artistes japonesos contemporanis i el procés de modernització i occidentalització de l'època Meiji, que propiciava la pèrdua de tècniques tradicionals.

A diferència d'altres treballs en el camp de la història de l'art, Okakura aportava un toc nacionalista però alhora innovava amb un sentit unificat i transcendent de la consciència històrica a través de períodes i una consciència crítica dels documents històrics. A més, Okakura i Fenollosa van treballar en la catalogació, l'estudi i l'exposició dels tresors nacionals japonesos. Finalment, això resultava ser un treball excepcional que incloïa la cooperació entre la creació artística, la investigació i la crítica d'art a treballar, respectivament, a les acadèmies, al museu i en revistes/publicacions. De manera que el Museu Imperial, amb la seva col·lecció, vinculat a les institucions acadèmiques a través de persones com Fenollosa i Okakura, va constituir el lloc en què es construïa el sistema de la història de l'art japonès i, com s'ha introduït prèviament, invertia en grans compilacions que proveïen informació bàsica sobre els tresors nacionals. Un exemple són els resultats dels treballs de l'Oficina Interna dels Estudis dels Tresors Nacionals (Interim Bureau for the Survey of National Treasures, 1887-1896) del Ministeri el 1888 o l'obra *Nihon Teikoku bijutsu Riakushi ko* (*Histoire de l'art du Japon*, 1900) realitzada utilitzant informació de l'estudi dels tresors nacionals.

El cert és que aquesta aliança es retroalimentava; els estudis d'art antic japonès donaven informació bàsica per a la investigació en història de l'art i, al seu torn, els estudis sobre art oferien més informació i ajudaven en l'avaluació i la taxació de peces que necessitaven protecció. De manera que la protecció de patrimoni també va influenciar posteriorment la formació i l'autoritat de la investigació de la història de l'art al Japó.[34] Aquests estudis se centraven a organitzar i obtenir les dades bàsiques, més que un estudi profund de cada obra i dels artistes, i solien implicar un gran nombre de persones, com va pasar, per exemple, en la publicació *Nihon Teikoku bijutsu ryakushi* (*Histoire de l'art du Japon*, 1900), una obra publicada per Shimbi Shin, amb Okakura Kakuzo a càrrec, amb la col·laboració de Baró Kuki Ryuichi (1852-1931) com

34 Ibíd., p. 163.

a supervisor i la participació del professor Omura Seigai, a més d'un ampli grup d'estudiants considerats investigadors d'estudis xinesos o japonesos.[35]

Arribats a aquest punt, és important aclarir quina visió es tenia en aquesta època de l'art antic asiàtic (xinès, coreà o indi) al Japó. Xina es considerava com «l'altre a l'interior», de manera que el patrimoni xinès al Japó era incorporat a la història de l'art japonès com una forma d'enfortir la història imperial. Doshin Sato fa referència a això amb el concepte «indigenització d'allò intern».[36] Un exemple el veiem en les classes d'Okakura Kakuzo d'Estètica i Història de l'art (1890-1893) a l'Escola de Belles Arts de Tòquio, en què hi havia la pretensió d'estudiar la història d'art asiàtica, japonesa i occidental de manera integrada. A la pràctica, s'acabava prioritzant la història de l'art japonesa i entenien la història asiàtica i japonesa com a iguals en oposició a l'Occidental, atesos els vincles historicoartístics entre el Japó i les nacions veïnes. Un altre exemple el veiem en les exposicions d'art antic a l'Exposició per a l'Apreciació de l'Art Antic (1880) a Tòquio o a les publicacions realitzades per l'Oficina Interna dels Estudis dels Tresors Nacionals (Interim Bureau for the Survey of National Treasures, 1887-1896) en què sovint s'integraven estudis d'obres xineses del patrimoni japonès. No va ser fins a les investigacions realitzades pel professor Omura Seigai (1868-1927) que la història de l'art asiàtica va ser desenvolupada i, posteriorment, publicada per Shimbi Shoin.[xv]

Agents que van contribuir a la història de l'art en època Meiji

Doshin Sato identifica quatre tipus de suports que van estar involucrats a difondre la història de l'art japonès: els objectes (d'art), el discurs (text, llengua), les il·lustracions (objectes visuals) i les designacions (autoritats). D'entre ells, els suports que aconseguien una imatge més compacta del sistema eren les il·lustracions i el discurs, i sembla ser aquesta la raó del format d'aquestes luxoses compilacions il·lustrades per a les exposicions mundials en què el Japó era present mostrant el seu propi retrat a Occident. D'aquesta manera, les publicacions il·lustrades eren el mecanisme més pràctic per a la projecció d'una visió de conjunt del Japó, a més de fomentar un material base per a la investigació escolar.[37]

35 Doshin, Sato, 2011, p. 157.
36 Doshin, Sato, 2011, p. 175.
37 Doshin, Sato, 2011, p. 157.

En aquest sentit l'existència d'editorials com Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company té importància. Però no van ser els únics mitjans de difusió escrita. Doshin Sato organitza aquest esforç en quatre grups:
1- Una història de l'art japonès de l'Estat.
2- Històries de l'art japonès escrites per investigadors individuals.
3- Sèries compilatòries de treballs artístics publicats per Shimbi Shoin.
4- La revista *Kokka* per a l'estudi de l'art.
El primer punt es refereix a publicacions com:

– *Histoire de l'art du Japon* (*Nihon Teikoku bijutsu ryakushi ko*) compilada pel Museu Imperial a petició de l'Oficina Administrativa per a les Exposicions (Ministeri d'Agricultura i Comerç) i realitzada per a l'Exposició Universal de París del 1900. La investigació es basava, sobretot, en la informació de l'Oficina Interna dels Estudis dels Tresors Nacionals (Interim Bureau for the Survey of National Treasures, 1887-1896), una unitat del Ministeri de la Casa Imperial que encapçalava el projecte sota la direcció del Museu Imperial.
– *A Book of National Treasures and Buildings Under Special Protection* (*Tokubetsu Hogo Kenzobutsu Oyobi Kokuhocho*). Una selecció d'edificis i obres visuals, publicada per Shimbi Shoin i compilada pel Ministeri de l'Interior per a l'exposició a la Japan-British Exhibition del 1910, produïda a causa de les polítiques religioses del Ministeri per a la protecció d'art antic japonès. Aquesta compilació recopilava els resultats de la feina feta a l'Oficina per a la Protecció i la Preservació d'Antics Altars i Temples del Ministeri de l'Interior que va substituir l'Oficina Interna dels Estudis dels Tresors Nacionals el 1896.

El segon punt són publicacions individuals sobre la història de l'art japonès realitzades per investigadors. Aquests treballs van ser possibles a partir de les primeres compilacions genèriques sobre història de l'art que incloïen material visual. Exemples són Yokoi Tokifuyu amb *Nihon Kaigashi* (*Història de la pintura japonesa*, 1901), Fujioka Sakutaro amb *Kinsei Kaigashi* (*Història de la pintura a principis de l'era moderna*, 1903) i diverses publicacions també del període Taishō (1912-1926).

En tercer lloc trobem la revista d'art *Kokka, An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Arts of Japan and Other Eastern Countries,* fundada per Okakura Tenshin i Takahashi Kenzo amb la col·laboració de l'editor d'un diari nacional, Asahi Shinbunsha, el setembre del 1889. Es tractava d'una revista mensual, publicada per Kokka Publishing Company (Tòquio, 10 Yazaemon-cho, Kyobashi-ku) operativa des

de l'octubre del 1899 fins a l'agost del 1991; és a dir, va sobreviure a les diverses eres de la història japonesa contemporània: Meiji, Taishō, Showa i Heisei. La seva fundació va simbolitzar aleshores el triomf d'una tendència acadèmica del moment i l'interès de la integració de les arts. Poc després, es va convertir en la revista més prestigiosa i d'autoritat artística al país.

En el procés cal tenir en compte la contribució de personatges clau en la política cultural i les arts. Okakura per exemple, treballava en aquell moment per al ministeri a l'Oficina Interna dels Estudis dels Tresors Nacionals, així que el contingut de la revista i les seves investigacions probablement anaven de la mà. Un altre pioner que va participar des de la fundació de la revista amb fototípies de primera qualitat va ser el fotògraf Kazumaza Ogawa (1860-1929) que, com veurem més endavant, també estava vinculat a la primera producció de llibres de l'editorial Shimbi Shoin.[38]

La qualitat del projecte editorial també es reflectia en els articles, molts d'ells escrits per estudiants japonesos que s'especialitzaven en art oriental, història i arquitectura, fent un èmfasi especial en art budista. Com a característiques exclusives, l'editorial també incloïa articles especials i comptava amb versions en anglès. A més, entre 1905 i 1918, es podia adquirir la revista en format occidental, d'esquerra a dreta, a diferència de la usual enquadernació japonesa que es llegeix de dreta a esquerra.

D'altra banda, la tècnica seleccionada per a les il·lustracions del text era la fototípia en blanc i negre, impressió de semitò i reproducció de cromoxilografies (gravats a color). En relació amb aquestes cromoxilografies, la política de l'editorial era que fossin realitzades fidedignament reproduint, també, les imperfeccions de l'original. És per això que, segons G. Baxley, les reproduccions de Kokka Publishing Company han estat considerades per molts un treball exemplar.

Finalment, cal afegir que aquesta editorial no només publicava la revista *Kokka*, sinó que, tal com esmenta G.Baxley, també va produir publicacions sobre història de l'art. Un exemple el trobem a la col·lecció del Centre de Lectura amb el volum *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906) de Jungo Maruyama, que més endavant descriurem.[39]

38 Ibíd., p. 155.

39 Baxley, George: *The Kokka Publishing Company*: <http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa.shtml#kokka_art_repros> [Consultat el 12/06/2015].

Per acabar, les publicacions de la Shimbi Shoin representen un vast compendi d'il·lustracions, assaigs i descripcions. De fet, la investigació de Doshin Sato permet afirmar que Shimbi Shoin va publicar el nombre més gran de compendis, superant fins i tot el Govern japonès.

A l'annex d'aquest treball es pot trobar una llista aproximada de les seves publicacions.

Shimbi Shoin

La gran producció de Shimbi Shoin ha estat objecte en els últims anys de treballs de recerca. Un exemple són els estudis de Katsuyama Shigeru i Murakado Noriko que descriuen el successiu i ràpid procés de producció de llibres il·lustrats en època Meiji tardana (1897-1906) per l'editorial.[40] Quan va començar, la companyia era la Nippon Bukkyo Shimbi Kyokwai i, tot i que la data d'inici és confusa, la seva primera publicació és *Selected Relics of Japanese Art o Shimbi Taikwan,* del 1898. Després, amb el nom de Shimbi Shoin, el seu primer treball rellevant es va publicar l'any 1903 i, ja el 1906, l'editorial es va posicionar com a líder en aquest tipus de publicacions. La seva activitat va cessar aproximadament el 1938, i la seva última gran publicació va ser *Masterpieces in The Imperial Fine Art Exhibition* (1934), tot i que, des del 1925, els catàlegs que anunciaven els seus productes no incloïen la venda en format llibre, sinó només reproduccions soltes.[XVI]

Tot aquest èxit s'ha d'atribuir a Tajima Siichi (1868-1924) que, gràcies a la seva experiència treballant al Departament de Correus, Electricitat i Comunicació del Ministeri, va fundar la companyia Shimbi Shoin i va saber atreure, posteriorment, una gran quantitat de contactes del Govern que li donarien suport, com és el cas del ministre de la Casa Imperial, Tanaka Mitsuaki i els seus contactes en els quatre dominis més poderosos: Tosa, Chosu, Satsuma, Hizen.[41] De fet, el cas de Shimbi Shoin s'explica perquè l'editorial era mig governamental mig privada i, quan es va convertir en una companyia accionària el 1906, membres del Zaibatsu i altres membres adinerats com Iwasaki Yanosuke, Mitsui Hachiroemon, Masuda Takashi, Sumitomo Kichizaemon, Fujita Denzamuro i Hara Tomitaro van contribuir als fons d'inversió.[XVII] Més aviat semblava que l'editorial era un projecte cooperatiu, a gran escala, que incloïa el Govern, així com acadèmics i sectors financers.

40 Doshin, Sato, 2011, p. 157.
41 Doshin, Sato, 2011, p. 159.

Per la mateixa raó i en relació amb la potencialitat del projecte editorial, G. Baxley cita a l'editorial que deixa per escrit en un dels seus volums: «*we have special privileges and advantages for photographing any painting in Japan, and are not boasting very much if we say that there is not a prized painting existing in Japan that we have not yet reproduced and published.*»[42] Efectivament, per totes les institucions involucrades i els agents que cooperaven en les publicacions, l'editorial tenia accés al patrimoni imperial i privat que no estava obert al públic general. Al prefaci del primer volum de *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art (*1906), el director de l'Escola de Belles Arts de Tòquio, Naohiko Masaki, esmenta que per presentar la selecció d'obres mestres havien de recórrer a les col·leccions privades de l'emperador, de cases nobiliàries, de temples o del Museu Imperial, col·leccions a les quals no es tenia accés gairebé mai. Poder reproduir-les a través de gravats i fotografia (fototípia) era l'ocasió de conèixer aquestes col-leccions d'art, i això fa que les compilacions de Shimbi Shoin fossin també úniques en contingut.[43]

En general, els llibres de Shimbi Shoin tractaven sobre les diverses escoles pictòriques japoneses i els seus mestres, patrimoni japonès antic, així com art xinès, i abastien la investigació sobre les obres i els artistes amb una quantitat vasta de material gràfic.[XVIII] La visió de l'editorial era representar temes concrets de la història de l'art japonès de manera estructural amb una narrativa històrica i teories artístiques, de manera que contribuïa a la idea de la història de l'art com un sistema, alhora que aprofundia en els temes mitjançant assaigs. La visió historicoartística d'aquesta sèrie de publicacions s'ha dit que té el seu origen en el professor Omura Seigai, que va ser nomenat editor en cap de Shimbi Shoin el 1906, tot i que, segurament, estava involucrat en la companyia anteriorment.[XIX] La seva concepció de la història de l'art era nova en el món acadèmic, havia començat amb Fenollosa i havia continuat amb Fukuchi Fukuichi i Okakura, els quals van establir la primera cronologia sobre història de l'art japonès el 1891.

Com hem esmentat anteriorment, eren compilacions que solien integrar membres de diferents entitats; a Shimbi Shoin, tant per la tasca

42 BAXLEY, George: *Shimbi Shoin, Publisher, Art Reproductions*: <http://www.baxleystamps.com/litho/shimbi_shoin.shtml> [Consultat el 12/06/2015].

43 SIICHI, Tajima (ed.): *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art,* Ed. Shimbi Shoin, Tòquio, 1906.

assagística com per la selecció d'obres per reproduir, hi van participar un gran nombre de membres del Museu Imperial, de l'Escola de Belles Arts i de l'Oficina de Protecció i Preservació, entre d'altres.

Els formats habituals de les publicacions de Shimbi Shoin eren:

– Volums enquadernats: El treball més elaborat i més comú entre el 1910 i el 1920. Normalment es tractava de sèries de llibres i s'anunciaven en catàlegs en anglès amb la indicació del preu.
– Portafolis: Normalment solien ser les mateixes reproduccions que apareixien als llibres, però soltes i en un estoig plegable de cartró.
– Il·lustracions individuals: Es podien vendre reproduccions xilogràfiques de manera individual.
– Miscel·lània: Postals, menús, anuncis, ventalls amb imatges impreses o calendaris.[44]

Tot i així, les col·leccions podien variar una mica en contingut si estaven en japonès, anglès o en els dos idiomes. De la mateixa manera, variava si es tractava d'una edició limitada (De luxe) o estàndard. El primer cas s'entén, perquè la principal missió de les publicacions de Shimbi Shoin era la seva difusió a Occident i el prototip per mostrar a les fires universals. El segon, al seu torn, determinava els continguts tant en decoració com en el nombre de cromoxilografies per volum i, per tant, també variava en preu. El certificat d'edició de luxe s'incloïa en cada publicació amb el número corresponent.

Les protagonistes d'aquestes compilacions eren les fototípies i cromoxilografies de primera qualitat, i, per aconseguir aquests parametres, l'editorial va innovar barrejant alguns mètodes del gravat occidental amb els tradicionals japonesos utilitzant la tècnica a contrafibra del gravat occidental amb la tècnica a fibra de la xilografia japonesa. En el primer cas es feien servir blocs de fusta més resistents que permetien realitzar detalls amb més control; mentre que per a les àrees més generals del disseny, en què s'utilitzaven gradacions de color o el color en grans àrees, s'utilitzava la tècnica a fibra amb un tipus de fusta tova que resultava més pràctic. L'efecte final eren cromoxilografies en què es podien apreciar els detalls amb un color i efectes de gran qualitat.

De fet, la mateixa editorial afirmava que no reparava en despeses ni per a la presentació ni per a la producció i que, per aconseguir alts estàndards de qualitat, es contractaven dotzenes dels millors artesans,

44 Baxley, George: *Shimbi Shoin, Publisher, Art Reproductions*: <http://www.baxleystamps.com/litho/shimbi_shoin.shtml> [Consultat el 12/06/2015].

xilògrafs, estampadors i dibuixants per obtenir un dedicat treball que podia allargar-se mesos. Cal recordar que el procés de la xilografia japonesa requeria per a cada color en la composició del dibuix un gravat en un bloc de fusta diferent, i després es destinava un dia per aplicar cada color en la composició del gravat final.[45]

L'editorial solia imprimir els seus treballs a la Tòquio Tsukiji Type Foundry, fundada pel conegut *Gutemberg del Japó*, Motoki Shozo, el 1860. Més tard, el 1872 Motoki hauria traslladat el seu negoci de Nagasaki a Tòquio, i va començar a oferir serveis diversos: litografia, fototípia, impressió a semitò i tipografia. La fosa era pionera en la indústria de la impressió japonesa i la seva bona reputació va quedar reflectida en diaris, revistes, mapes i llibres inclusivament durant el 1930.

Per tot l'esmentat, podem concloure que aquestes publicacions van millorar i impulsar l'àmbit de la investigació de la història de l'art japonès i la història de l'art asiàtic al Japó. Segons l'opinió de l'especialista Doshin Sato, la qualitat i quantitat de volums val realment la pena com a noció d'un primer compendi sistemàtic de la història de l'art japonès estudiada al Japó.[46]

De fet, ja en la seva època es valoraven aquestes compilacions. Es té informació del reconeixement i de les propostes de l'editorial al seu públic occidental en trobar un anunci del 1905 entre els llibres de la col·lecció del Centre de Lectura de Reus (annex). En aquest anunci l'editorial volia que els seus seguidors sabessin de les bones crítiques que havien rebut i, en primer lloc, cita el comentari publicat a *The London Times* anunciant les sèries de *Masterpieces of Motonobu* i *Masterpieces selected of the Korin School* –ambdues a la col·lecció del Centre de Lectura– com un compendi exemplar i representatiu de les escoles i mestres, ideal per a aquells coneixedors que volien fer-se una biblioteca especialitzada. A més, encoratja a realizar-ne la compra esmentant que l'avantatge d'aquests llibres és que són de producció japonesa, des dels materials fins a les reproduccions i fotografies realitzades per artesans i especialistes nadius. En segon lloc, l'editorial fa saber als seus compradors la notícia que se'ls ha permès recentment fotografiar les pintures interiors dels Pavellons Imperials de Palau a Kyoto, Nijo i Nagoya. Aquests palaus no estaven oberts al públic i molt menys s'havien reproduït les seves pintures anteriorment, motiu pel qual l'editorial fa constar

45 Bethel, Denise, 1991, p. 11.
46 Doshin, Sato, 2011, p. 159.

l'excepcionalitat del fet. I, d'altra banda, fa saber als seus subscriptors que l'editorial havia rebut recentment el reconeixement i l'agraïment del rei d'Anglaterra pel regal d'un conjunt de volums, descrivint breument la satisfacció i l'interès pel treball de Shimbi Shoin. L'editorial també esmenta que van ser premiats en les Exposicions de París (França) i St. Louis (EUA) amb una medalla d'or al primer lloc, a França, i el Grand Prize, als EUA.

G. Baxley, per la seva banda, aporta el comentari següent d'Edward F. Strange, assistent encarregat del V & A Museum, d'un catàleg de l'exposició d'art japonès en el Victoria and Albert Museum de Londres el 1924: «*The last 30 years or so, have, however, witnessed a sort of revival, by no means without merit in its ways, and the adaptation of the process to the requirements of book-illustration and the reproduction of Works of art has reached a remarkably high standard in such publications es the Kokka and those of the Shimbi Shoin.*»[47]

Els col·leccionistes Thomas Crossland i Andreas Grund i el seu contacte a Kyoto ressalten també en el seu article en línia la qualitat d'aquest tipus de volums, que afirmen que avui dia es troben en les millors biblioteques i museus de Japó. El seu article fa una valoració de les publicacions de Shimbi Shoin com a pioneres en la tècnica de la cromoxilografia per la seva habilitat de reproduir els detalls i el color. En relació amb aquest últim, es buscava un equilibri respecte a l'original, sense caure en exageracions típiques de l'època Meiji, en què s'aplicaven tints d'anilina molt brillants i que acabaven destenyint-se. També destaca la qualitat del paper i les sedes que utilitzaven així com la selecció d'obres reproduïdes.[48]

Les valoracions d'aquests testimonis, crítics i especialistes japonesos i estrangers, en el moment de producció de Shimbi Shoin i actualment, ens demostren que, més enllà de ser comentaris per a la promoció i el marxandatge, reafirmen la qualitat de la feina de l'editorial amb reproduccions exemplars, resultat d'una tècnica excepcional.

47 Baxley, George: *Shimbi Shoin, Publisher, Art Reproductions*: <http://www.baxleystamps.com/litho/shimbi_shoin.shtml> [Consultat el 12/06/2015].

48 Crossland, Thomas; GRUND, Andreas: *Shimbi Shoin Publisher (Tokyo,* ca *1899-1938)*: <http://www.ukiyoe-gallery.com/shimbishoin.htm> [Consultat el 12/06/2015].

LES FOTOTÍPIES D'OGAWA KAZUMAZA

En el marc d'una ràpida modernització, la fotografia va acompanyar els canvis de la societat japonesa i es va desenvolupar a mesura que el Japó anava adquirint tecnologia i aprenent nous mètodes científics.

En relació amb la capacitat de la fotografia per reflectir i contribuir als canvis socials, les fototípies –impressions de fotografies– que trobem a les compilacions il·lustrades de literatura artística de Shimbi Shoin o Kokka Publishing Company mostren l'etapa en què el Japó s' havia llançat a la recerca d'antiguitats per protegir-les, documentar-les i difondre-les.[49]

Però, a més, la fototípia era una tècnica pionera al Japó quan aquests volums es van publicar, la qual cosa mostra la qualitat per la qual apostaven aquestes editorials. Com hem esmentat anteriorment, Shimbi Shoin solia treballar amb la Tòquio Tsukiji Type Foundry, però actualment sabem que algunes de les fototípies dels llibres del Centre de Lectura van ser realitzades per la mà mestra del fotògraf, il·lustrador, editor i fabricant de subministraments fotogràfics Kazumaza Ogawa (1860-1929) des del 1899 fins al 1905. La seva col·laboració en els primers sis volums del conjunt *Selected Relics of Japanese Art* queda registrada amb l'aparició del seu nom a la primera pàgina dels volums. D'altra banda, es coneix que col·laborava també a la revista d'art *Kokka* amb les seves fotografies i fototípies des del 1889 fins al 1907, però no consta la seva participació en la publicació *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906) de la col·lecció del Centre de Lectura, també a càrrec de Kokka Publishing Company.

Explicar la participació de K. Ogawa serà fonamental per introduir el context de les fototípies d'aquesta col·lecció.

Els avantatges de la placa de gelatinobromur i la fototípia. Procés i característiques

La fototípia era un procés de reproducció de to continu que primerament va ser desenvolupada per Poitevin el 1855 i, posteriorment, perfeccionada per Josef Albert el 1868. En aquest procés s'aplicava una gelatina bicromatada a una placa de vidre que es podia tenyir i, llavors, es col·locava sota un negatiu i s'exposava a la llum. La gelatina s'adobava en proporció de la quantitat de llum que cada àrea absorbia i, un

49 NAOYUKI, Kinoshita, 2003, p. 16.

cop la placa estava processada, quan s'entintava i s'estampava, actuava com una pedra litogràfica amb més tinta en algunes parts i menys en d'altres. El resultat era superior al mig to; la capa reticulada del to continu de la fototípia superava la reixeta de punts del semitò. De manera que, aquest procés en mans d'un especialista, feia difícil diferenciar una fototípia d'una fotografia original. A més, amb aquest mètode d'impressió, podien reproduir-se totes les còpies que es desitgés, ja que no quedava cap marca a la fototípia impresa. D'altra banda, el cas del procés de fototípia a color era molt més laboriós i s'assemblava al procés de cromoxilografia o gravat a color, ja que es repetia el procés de fototípia per cada color, tenyint la placa del color que es necessitava.[50]

És important assenyalar la repercussió de la introducció per K. Ogawa de la fototípia i de la placa de gelatinobromur per la seva eficàcia i els seus avantatges. Aquesta solució aplicada a la placa reduïa el temps en què es feia la fotografia, per la qual cosa es podien fer fotografies més ràpid i en qualsevol lloc. Per aquest motiu, va començar a utilitzar-se per fer documentals fotogràfics de desastres naturals o reportatges de guerra; alguns exemples són l'explosió de la muntanya Bandai al nord del Japó el 1888, la guerra sinojaponesa o la guerra russojaponesa.

Tal com explica Naoyuki, el canvi va ser profund. Fins llavors l'expectativa de «l'autenticitat» de l'escena en una fotografia radicava en el fet que els objectes eren reals. Des de meitat segle XIX, la fotografia s'havia especialitzat en retrats de famílies samurai o senyors feudals, en escenografies de tradicions i costums japonesos. De fet, hi havia un mercat de retrats preparats amb actors, *geishes* i altres celebritats seguint el patró de l'estampa japonesa. Es tractava, per tant, d'un tipus de fotografia comercial en què «el Japó» s'havia convertit en un tema central, molt popular al mercat estranger i que abastava també llocs famosos, esdeveniments importants al Japó i estils de vida mostrats com a estereotips en extrem. Aquest gènere el reprendrien en el canvi de segle nous fotògrafs japonesos, que explotarien el paisatge gràcies a les innovacions tècniques de la fotografia. Amb l'aplicació de la placa de gelatinobromur, s'aconseguia captar els moments en un temps més real, en el lloc en què succeïen i, per tant, el concepte d'autenticitat es va expandir. Poc després, el concepte de fotografia va tornar a canviar en el moment en què es va fer possible la difusió seriada del negatiu de la placa amb la fototípia, aportació de K. Ogawa. Amb aquesta innovació,

50 Bethel, 1991, p. 11.

la fotografia passava de ser un objecte limitat a un mitjà massiu, i la difusió d'aquestes fotografies permetria la seva distribució entre la població, faria arribar als japonesos les últimes novetats i donaria a conèixer els nous territoris que el Japó s'havia annexionat en les seves victòries militars. És a dir, la fotografia s'elevava com un mitjà de comunicació i documentació.[51]

Ogawa Kazumaza (1860-1929). Biografia, context i vinculació amb Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company



Ogawa va néixer en una família nobiliària de Saitama, dins del clan Matsudaira. El seu interès per la fotografia va començar el 1873, mentre estudiava arquitectura a l'Escola Arima Gakko (Tòquio) i, poc després,

51 Naoyuki, 2003, p. 34.

es va comprar una càmera de segona mà i va començar la seva primera instrucció durant sis mesos amb Hideo Yoshiwara a Kumagaya, a la prefectura de Saitama. Amb tan sols 17 anys va demostrar ser un emprenedor amb l'obertura d'un estudi fotogràfic per fer retrats a Tomioka –prefectura de Gumma– el 1877. Després, va tornar a Tòquio el 1880 i va assistir a classes del missioner americà James Ballagh per millorar el seu anglès. Allà va conèixer el fotògraf Futami Asakuma, que el va ajudar a embarcar-se en un viatge als Estats Units l'estiu del 1882 per estudiar les novetats de la tecnologia fotogràfica. Finalment ho va aconseguir, i va viatjar des de Yokohama fins a Washington contractat com a assistent general per al servei a bord de la fragata americana *Swatara*.[52]

W. K. Burton (1856-1899) fa un esbós de la seva carrera en la seva publicació *Anthony's Photographic Bulletin* (22 de març de 1890) i relata la seva trajectòria als Estats Units. Des que va arribar, el jove fotògraf va començar a aprendre les últimes tècniques i es va familiaritzar en els equipaments més innovadors en diverses companyies fotogràfiques durant un any i mig, i es va convertir en el primer japonès a estudiar fotografia a l'estranger. A Boston, va estar estudiant retrat amb Rizey & Hastings (Ritz & Hastings) i va estudiar impressió al carbó i fabricació de plaques fotogràfiques amb Allan & Rowell, estudi que es considerava el millor en fer retrats en la seva època. Després, va estudiar fototípia amb Mr. S. N. Mellin, de la companyia Albertype Printing, alhora que visitava diàriament la fàbrica de producció de fototípies, heliotips i plaques de coure. Mentrestant, Ogawa també participava enviant plaques de gelatinobromur al Japó i articles sobre fotografia americana a la revista japonesa *Shashin Shimpo* (*Photographic News*) fundada per Futami el 1882. La contribució total d'Ogawa des dels EUA va ser de divuit articles.

Finalment, es va mudar a Filadèlfia on va estar un temps aprenent de John Carbutt (1832-1905), famós per l'elaboració de cel·luloide i plaques per al procés fotogràfic del gelatinobromur. Als EUA, va tenir la sort de conèixer la persona que es convertiria en el seu mecenes, el vescomte Nagamoto Okabe. El vescomte era un aficionat a la fotografia i, més endavant, es convertiria en el vicepresident de la Societat Fotogràfica del Japó. El seu suport econòmic va permetre a Ogawa obrir el seu estudi fotogràfic comercial: Gyokujun-kan quan va tornar al Japó el 1884. En aquest estudi començaria venent impressions al carbó de

52 Wilkes, 2003, p. 336.

qualitat i després va començar a produir plaques de gelatinobromur establint el negoci de la Tsukiji Kampan Seizo Kaisha (Tsukiji Dry Plate Manufacturing Company), una iniciativa que només li duraria tres anys i que va estar finançada pel seu amic Burton. Poc després, Ogawa va establir un estudi de fotogravat, l'Ogawa Shashin Seihanjo –al número 11, Yanagimara, Tòquio–, el primer estudi i la primera editorial de fototípies del Japó (1889).[53]

Inicialment Ogawa va començar a realitzar impressions en semitò, però després va començar a treballar amb fototípies i platinotípies, i, a partir de llavors, el seu negoci va prosperar publicant innombrables llibres amb una alta qualitat d'impressió. En aquests treballs Ogawa podia participar de diverses maneres; si era un projecte del seu propi estudi publicava llibres amb text i reproduccions de les seves pròpies fotografies, però també podia col·laborar en projectes d'altres editorials i impremtes per encàrrec, amb fototípies, semitons o altres formats de les seves fotografies o d'altres fotògrafs.[54]

Els seus primers treballs destacats van estar relacionats amb les iniciatives del Govern. En primer lloc, es va fer instructor de fotografia del Departament d'Estudis Territorials de l'Armada Japonesa el 1885 i va començar a treballar col·laborant en publicacions per a la difusió de la victòria de l'exèrcit japonès i d'expedicions dutes a terme al Japó. D'acord amb les polítiques culturals de protecció d'antiguitats del Govern, Ogawa va participar en una expedició per diverses zones del Japó el 1889 per crear un fons fotogràfic de tresors patrimonials que estaven en llocs de difícil accés com temples i santuaris de Nara i Kyoto. De manera que, acompanyat pel cap de la Biblioteca Imperial, es va dedicar a fotografiar escultures, pintures i arquitectura de la regió centre-oest del Japó, la regió Kinki. Després, va ser designat pel Govern a continuar fent-ho per tot el país. W. K. Burton va estimar que es van realitzar centenars de negatius de 12x10 i milers de platinotípies per a aquesta ocasió. Aquest mateix any també va començar a col·laborar amb Kokka Publishing Company en la publicació de la revista d'Okakura, la *Kokka*. Per al col·leccionista Baxley segurament les imatges d'antics temples i santuaris que trobem reproduïdes pertanyen a aquestes expedicions, de la mateixa manera que les que apareixen a

53 Ibíd., p. 378.

54 Baxley, George: *Kazumaza Ogawa, Japanese Photographer*: <http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa.shtml#kokka_art_repros> [Consultat el 12/06/2015].

The Selected Relics of Japanese Art (1899-1908) de Shimbi Shoin, amb qui Ogawa col·laboraria des del 1899 fins al 1905.





Dues platinotípies de K.Ogawa del fons patrimonial nacional durant els anys 1888-89. *Damaged Buddha* del temple Tôshôdaiji (Esq.) i *Guardian deity* del temple Kôfukuji.

En analitzar la llista de produccions d'Ogawa, ens adonem que el seu treball el portava a col·laborar contínuament amb altres professionals suplint les necessitats de cada publicació, com passava amb altres editorials com Shimbi Shoin. Algunes d'aquestes persones van ser Okakura Tenshin, el capità Frank Barkley (1841-1912), W. K. Burton o James Murdoch (1856-1921).

Un exemple de publicació col·laborativa en relació amb les expedicions de les quals formava part és *The Great Earthquake of Japan,* realitzada juntament amb Burton i John Milne (1850-1913). També en són exemples les publicacions *The Story of forty-seven rônin* o *Hakone District*, il·lustrades per Ogawa amb fototípies i amb text descriptiu de Murdoch. El contacte amb personalitats com Okakura i la seva editorial porta a Denise Bethel a afirmar que Ogawa participava del ressorgiment de la cultura tradicional japonesa, i això no només es comprèn per la seva participació en expedicions patrimonials, sinó que també ho veiem

reflectit en la quantitat de treballs fotogràfics del seu estudi en què es representen escenes costumistes i històriques, així com la llarga llista de publicacions d'Ogawa dedicades a la difusió de llocs populars al Japó o de les seves tradicions.[55]

De fet, el fotògraf explotaria per la seva banda altres temes comercials relacionats amb la cultura japonesa, en consonància amb les exigències del mercat del japonisme: les repetides escenes d'un Japó exòtic, de llocs amb encant i belles dones –ja mostrat amb les estampes de l'Ukiyo-e des del segle XVII. Diversos exemples d'aquests treballs els veiem en un dels seus llibres més famosos: *Types of Japan. Celebrated Geysha of Tokyo in Collotype and from photographic Negatives taken by him* per a la commemoració de l'obertura del primer gratacel a Tòquio (The Ryounkaku) o la seva col·laboració en l'ambiciós projecte de *J.B Millet Company 's Japan: Described and illustrated by the Japanese* (1897-1898). En aquest últim cas, Ogawa col·labora amb Kokka Publishing Company aportant 10 fototípies a color, a mida foli (11"x 9 ½"), un treball que ha estat qualificat per Denise Bethel com l'últim desenvolupament en les arts de la impressió d'aquell moment, amb una qualitat uniforme, sense perill que s'esvaís la imatge –com passava, per exemple, a l'albúmina. El resultat del treball d'Ogawa era d'un color brillant, consistent i, en paraules de Denise, representava l'element més modern en la producció del conjunt del llibre.[56]

D'altra banda, un aspecte que cal valorar dels treballs fotogràfics de temàtica urbana i paisatgística és que permeten saber com eren alguns llocs al Japó abans de ser destruïts per desastres naturals o, com va passar a Nagasaki i Hiroshima, a causa de la Segona Guerra Mundial. També en trobem exemples a iniciatives privades com l'àlbum fotogràfic de la residència dels Horne a Yokohama: *Temple Court, Yokohama, Residence of Mr. And Mrs. F.W. Horne* (1907), un edifici famós que va ser destruït durant el terratrèmol del 1923 i que gràcies a la feina d'Ogawa actualment podem conèixer.

L'actitud col·laborativa i participativa d'Ogawa es reflecteix no només en la seva producció sinó també en relació amb les organitzacions de les quals formava part o va ajudar a fundar. De fet, Ogawa i W. K. Burton van formar part dels fundadors de la primera organització de fotògrafs aficionats al Japó, la Nihon Shashinkai (Japan Photographic

55 BETHEL, Denise, 1991, p. 11.
56 Ibíd., p. 13.

Society) el 1889 i, aquell mateix any, Ogawa va començar a treballar en diverses revistes més, a part de la *Kokka*: es va convertir en editor de la revista mensual *Hakubundo Shoten* des del febrer del 1889 fins al setembre del 1896, una revista que continuava la Shashin Shimpo, l'única i primera revista sobre fotografia al Japó en aquell moment; i, en segon lloc, va començar a col·laborar en el suplement mensual *Japanese Art Foli*, publicat per H. Shugio a Tòquio el 1890.

Ja a la dècada dels noranta, va rebre un premi per la seva tasca fotogràfica en la III Exposició Nacional Industrial (Ueno Park, Tòquio, 1890) i, el 1893, Ogawa va assistir a la conferència sobre fotografia a la Exposició Mundial de Columbia a Chicago. A causa de la participació del Japó en aquesta exposició, el fotògraf va col·laborar amb cinc fototípies de qualitat per a la publicació *History of the Empire of Japan, Compiled and Translated for the Imperial Japanese Commission of the world's Columbian Exposition*, Chicago, EUA, 1893, i, posteriorment, va treballar en la publicació *The Ho-o-den (Phoenix Hall) An illustrated Description of the Buildings Erected by the Japanese Government at the World 's Columbian Exposition*, Jackson Park, Chicago, amb Okakura Kakuzo i a petició del Departament d'Educació del Govern japonès. Cal esmentar que la seva experiència en l'Exposició de Chicago li va permetre perfeccionar la tècnica de la impressió en semitò i, de fet, va adquirir als Estats Units una impressora per a aquesta especialitat.[57]

Veient el recorregut de la seva biografia, podem resumir que, als anys noranta, la carrera d'Ogawa es distingeix per la voluntat de créixer incorporant innovacions en la seva producció, col·laborant amb el Govern i, finalment, participant a l'editorial Shimbi Shoin el 1899. En primer lloc, entre el 1894 i el 1895, el Departament d'Estudis Territorials de l'Armada Japonesa el va tornar a involucrar en l'edició i difusió de publicacions amb fotografies sobre les victòries japoneses a la Xina. D'altra banda, Ogawa va aconseguir incloure textos descriptius al costat de la imatge o dins de la imatge mitjançant el procés de la placa de coure i va començar a imprimir postals i anuncis des del 1894. Un any després, Ogawa va esdevenir el primer fotògraf japonès que ingressava a la Royal Photographic Society of England –va incrementar, d'aquesta manera, la seva reputació internacional– i, just

57 Baxley, George: *Kazumaza Ogawa, Japanese Photographer*: <http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa.shtml#kokka_art_repros> [Consultat el 12/06/2015].

en el canvi de segle, va començar a treballar amb Shimbi Shoin a *Selected Relics of Japanese Art* amb l'aportació de fototípies de patrimoni nacional fins al 1905. La raó de la seva desvinculació posterior és, segons G. Baxley, que la mateixa Shimbi Shoin havia aconseguit el lideratge d'aquest tipus de publicacions en el mercat i va trobar la manera de produir les seves pròpies fototípies i xilografies.[58] Tot i això, els esdeveniments que segueixen a aquestes dates són la recollida dels fruits d'un èxit, nous projectes i el seu reconeixement públic. Per exemple, destaquen els documentals de Iwasaki-Watanabe *Collection of Early Japanese Railway Photographs* (1905) sobre les línies ferroviàries, les seves instal·lacions i superestructures o els *Japanese Studies* del fotògraf anglès Herbert G. Pointing. També, el 1906, trobem Ogawa col·laborant de nou amb les seves fototípies en publicacions sobre patrimoni per al Museu Imperial de Tòquio amb *The imperial City of Pekin* i *The decoration of Palace Buildings of Peking* (1906), edicions de luxe limitades, traduïdes a l'anglès i al xinès. Altres treballs similars seran publicats amb les seves fototípies i semitons per Kokka Publishing Company, com *Gallery of Japanese and Chinese Paintings* i *Paintings and Studies by kawanabe kyosai*, un catàleg en què s'il·lustra i descriu la col·lecció d'obres pictòriques, estudis i proves d'artista de la col·lecció de Josiah Conder.

També cal destacar les seves publicacions de llibres il·lustrats sobre les campanyes bèl·liques amb Rússia, de les quals realitza, per primera vegada, una exposició, *La Grand Exhibition of K. Ogawa*, el mes de maig del 1905. Cal afegir, però, que no era la primera vegada que s'admirava el treball del fotògraf en vida. Del seu talent, ja se n'havia parlat en la publicació de J. Murdoch *Photographic Work of Kazumasa Ogawa*, així com Burton havia publicat a la dècada dels noranta un article sobre l'estudi fotogràfic d'Ogawa a Tòquio, a l'*Anthony's Photographic Bulletin*. El propi Ogawa va publicar el 1911 una monografia sobre el seu treball a *Some Views of Japan from Photographs by K. Ogawa,* amb la qual havia realitzat un delicat treball de cinc fototípies en to sèpia impreses en paper crepè. El 1913, O. Dosokai va commemorar el seu estudi en la publicació *Sogyo Kinen Sanju Nenshi*, celebrant els seus 30 anys d'existència.

El cert és que Ogawa s'havia convertit en propietari d'un dels conglomerats més importants del fotogravat al Japó, era propietari d'una

58 Ídem.

cadena d'estudis fotogràfics de retrat, editor de llibres il·lustrats fotogràfics de gran qualitat, director de la fàbrica de manufactura de pel·lícules més gran del país, formava part de l'Imperial Board of Artists i era recent membre del comitè de l'Acadèmia Imperial d'Art de Tòquio el 1910. A més, després d'aquesta incorporació a l'Acadèmia Imperial de Belles Arts i com a membre de la Unió de Fotògrafs de Tòquio, les accions d'Ogawa van ser visionàries; el prestigiós fotògraf va demanar al Ministeri d'Educació que s'inclogués per primera vegada un departament de fotografia a l'Acadèmia Imperial de Belles Arts i la proposta va ser concedida finalment el 1917, amb un departament provisional de fotografia i fotogravat.

Un altre esdeveniment important durant l'etapa d'èxit d'Ogawa és que, gràcies a la seva àmplia experiència com a retratista, va tenir l'oportunitat de fotografiar l'emperador Taishō en el seu estudi i al Palau Imperial el 1915.

Finalment, en els seus últims anys de producció, Ogawa va seguir publicant els seus habituals treballs sobre cultura japonesa amb la mateixa o més alta qualitat que els anteriors, així com reedicions i treballs privats fins a la seva mort el 1929. Publicacions com *Things Seen in Japan* (1919) i *Gotaiten Kinen Shashincho* (1928) proven que el fotògraf va seguir mostrant la seva dedicació, la seva passió i el seu talent fins al final.[59]

59 Ídem.

CARACTERÍSTIQUES DE L'ENQUADERNACIÓ DE SHIMBI SHOIN

Ja hem comentat com amb la restauració Meiji el 1868, es va conduir cap a la ràpida introducció de tecnologia occidental i això també va influir en la producció editorial al Japó. Concretament, la nova tecnologia va fer inevitable que l'enquadernació de borsa cedís el pas, gairebé definitivament, al llibre de tapa dura d'estil occidental imprès a màquina.





Exemple d'enquadernació *Fokuro Toji* (de borsa o doble fulla)
Exemple de l'enquadernació Yamato, amb quatre punts, a la part superior del llibre.

L'editorial Shimbi Shoin, també va participar de la modernització i va innovar en el seu camp utilitzant els mètodes nadius i estrangers alternativament, de manera que li donés millors resultats alhora de tractar amb un públic estranger. Específicament, en la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura trobem una hibridació entre l'enquadernació japonesa Yamato i el procediment occidental. L'estil Yamato és una variant del famós format Yotsume-Toji (quatre forats) en què un cordó passa per dos punts a la part superior i inferior del marge dret de la coberta, quedant units al centre amb un nus. En el cas de les col·leccions de Shimbi Shoin, es modifica: el cordó passa per quatre punts tant en la part superior com a la part inferior, ajudant a reforçar l'enquadernació. Per la mateixa necessitat, a més d'estar cosits, és que les fulles estan enganxades al llom. Aquest element de l'enquadernació, el trobem recobert de seda estampada en la majoria de volums a excepció d'una de les sèries: *Selected Relics of Japanese Art*, que segueix

l'habitual esquema japonès d'adherir únicament cantoneres de seda (*kadogire*) en els extrems del llom. Una altra característica japonesa de la col·lecció és que cada volum té el seu colofó, l'últim full on es recullen les dades editorials, i el seu propi estoig (*chitsu*) que es tanca amb unes travetes i uns fermalls d'ivori (*kohake* o *tsume*).





Fotografia de les cantoneres de seda (*kadogire*) a l'esquerra i els fermalls d'ivori (*kohake* o *tsume*).

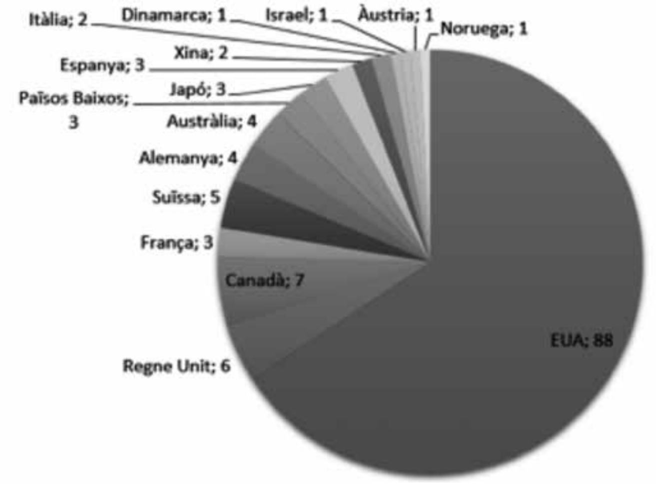
Seguint amb la tradició al Japó, en aquestes sèries s'utilitzen papers de qualitat japonesos com el *hanshi* o *minogami*, un tipus de paper que s'utilitza per a la cal·ligrafia, de textura suau i absorbent i el hōshō, una tipologia resistent que es considera luxosa i que és adequada per a la impressió xilogràfica de qualitat. Per a la guarda interior, enganxada a la coberta davantera i posterior, s'utilitza paper decoratiu *mikaeshi*.

També, en alguns dels volums es recorre al tradicional *fokuro toji*, és a dir, es col·loca el full a manera de petaca com si fos una doble fulla ja que, en aquest tipus de paper, la tinta és absorbida i tacaria fàcilment l'altra cara.

A continuació s'enumeren aquells aspectes més occidentals de l'enquadernació: la impressió de textos a màquina, la tipologia de portada, els textos i l'índex en anglès, l'ús de nombres romans, el sentit de l'enquadernació d'esquerra a dreta en la majoria sèries, i la coberta i contracoberta de tapa dura. Cal afegir, finalment, que una de les publicacions de la col·lecció: *Japanese Temples and Their Treasures*, conté un llibre de text imprès i enquadernat a l'estil occidental.

UNA APROXIMACIÓ A LA SINGULARITAT DE LA COL·LECCIÓ

Amb la informació obtinguda en els catàlegs en línea: WorldCat, Artlibraires i The European Library; i amb altres xarxes bibliotecàries a escala nacional i provincial com el CCUCC, REBIUN i BNE, s'ha realitzat una gràfica per confirmar la quantitat de centres –biblioteques públiques, d'universitats, instituts, museus i institucions similars– que conserven exemplars iguals a la col·lecció d'estudi:



D'acord amb els resultats, destaquen sobretot: els EUA (88), el Canadà (7) i el Regne Unit (6). Tanmateix, la majoria de les institucions nord-americanes en solen conservar entre un i tres volums a diferència d'altres països en què, si bé són poques les institucions que conserven llibres de Shimbi Shoin i Kokka, són col·leccions més concentrades. Un exemple és el Regne Unit o França.

Per la seva quantitat, destaquen les col·leccions en institucions nord-americanes i japoneses:

- Metropolitan Art Museum (Nova York, EUA), conserva vuit dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Dieta Nacional del Japó (Tòquio, Japó), conserva set dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.

- Museum of Fine Arts (Boston, EUA), conserva set dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- National Art Library, Victoria and Albert Museum (Londres, RU), conserva set dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin.
- INHA: Institut National d'Histoire de l'Art (París, França), conserva sis dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Smithsonian Libraries (EUA), conserva sis dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Harvard University (Cambridge, EUA), conserva sis dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Yale University Library (EUA), conserva sis dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Columbia University (Nova York, EUA), conserva sis dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin.
- Rijksmuseum (Amsterdam, Països Baixos), conserva cinc dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- State Library of NSW (Sydney, Austràlia), conserva cinc dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- Library of Congress (Washington, EUA), conserva cinc dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- IRIS, Consortium of Libraries (Florència, Itàlia), conserva cinc dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin i Kokka Company.
- UC Berkeley Libraries (EUA), conserva cinc dels exemplars de la col·lecció d'estudi i altres publicacions de Shimbi Shoin.

Aquestes dades, ens permeten insinuar que la col·lecció del Centre de Lectura pot equiparar-se a les col·leccions de qualitat de Shimbi Shoin que trobem en importants institucions europees, nord-americanes

i japoneses, i que la col·lecció del Centre de Lectura de llibres de Shimbi Shoin, a primera vista, és la més extensa d'Espanya i única com a col·lecció. Pel que fa a Kokka Publising Company, el singular exemplar de *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* també és únic a Espanya i, conjuntament amb les 140 revistes *Kokka*, té el valor de complementar la col·lecció de llibres de Shimbi Shoin del Centre de Lectura.

Finalment, cal esmentar una altra de les sèries de Shimbi Shoin que s'ha trobat amb freqüència en la recerca de la col·lecció d'estudi: *Masterpieces selected From the Fine Arts of the Far East* (1909-1918), una sèrie de setze volums que inclou reproduccions de pintura i escultura japonesa i xinesa, a més d'un text teòric del professor i especialista en art oriental, Omura Seigai. Aquest recull reuneix dos gèneres artístics essencials amb la idea de donar a conèixer l'art asiàtic de manera cronològica, holística i general.

CONCLUSIONS

S'anunciava en la introducció d'aquest treball que un dels objectius principals era descobrir la figura del donant, Joan Ribes i Daura (1900-1983), i la seva vinculació amb la col·lecció i el Centre de Lectura. D'aquest primer apartat s'aporten les següents conclusions:

Primer, desconeixem la raó per la qual Joan Ribes i Daura va adquirir la col·lecció de llibres japonesos encara que han sorgit diverses hipòtesis durant la investigació. En primer lloc, podria ser arran d'un gust per l'art oriental; s'ha esmentat que el Sr. Ribes tenia diverses artesanies orientals i japoneses, de manera que, encara que no fossin moltes i ho fes de manera esporàdica, podríem integrar Ribes dins de la moda del japonisme. En segon lloc, va poder ser a causa de la seva afició per la fotografia i el paisatge; com s'ha especificat, la col·lecció alberga una quantitat de fototípies i pintura que bé podria haver cridat l'atenció d'un aficionat a la fotografia i al gènere del paisatge. En tercer lloc, no podem descartar que, com a empresari emprenedor en la indústria tèxtil, va poder estar interessat a adquirir aquest tipus de llibres per implementar nous motius estètics en les seves teles, responent a la moda del japonisme de la Barcelona industrial i cosmopolita del segle xx. I, finalment, sobre la base de la relació de compravenda d'art entre els artistes catalans Porta i Joan Ribes, s'ha conclòs que l'adquisició podia haver estat una recomanació dels Porta, ja que sabem que Josep Porta i, en concret, el seu fill Emili

Porta, estaven molt familiaritzats amb l'art oriental. Ho reafirmen crítics com Joan Sacs / Feliu Elias (1878-1948), que considerava Josep Porta un veritable especialista en el tema. Potser totes aquestes raons estaven interrelacionades, però en qualsevol cas, sorprèn l'adquisició d'una col·lecció d'aquesta qualitat que és digna d'haver pertangut a un estudiós i col·leccionista d'art oriental de primera categoria.

Cal esmentar que ha faltat documentació específica per poder conèixer amb exactitud quan Ribes va poder haver adquirit aquesta col·lecció. En aquest cas, ha ajudat conèixer la data en què l'editorial Shimbi Shoin va deixar de vendre llibres d'aquesta tipologia, perquè, d'aquesta manera, sabem que abans del 1922 els llibres es van comprar al Japó. D'altra banda, algunes de les sèries d'aquesta col·lecció tenen unes anotacions a llapis amb una data i un número de catalogació que les situen en un temps i en un país de llengua no asiàtica (ho veiem pel tipus de numeració). Es tracta de dues dates: 1921 i 1922, i dues numeracions escrites amb llapis en els estoigs de dos volums: *Japanese Temples and Their Tresaures* (vol. I) i *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art* (vol. I). També, s'ha trobat el segell de E.J. Marshall i una altra anotació feta amb llapis, en tres dels volums d'una mateixa sèrie: *Masterpieces selected from Ukiyo-e School* (vol. I, II i III). Tant el segell, com els apunts escrits amb llapis estan en anglès, de manera que podria ser la data d'arribada o de catalogació, en un país occidental de llengua anglesa, de tres de les sèries que formen part dels 29 volums. També s'ha de concloure que, el fet que no tots els volums comparteixin el segell o els apunts fets amb llapis pot significar que no estaven tots junts en un inici i que una altra entitat o individu va concentrar aquesta col·lecció de 29 volums en algun moment. El que sí és clar és que en cap cas Joan Ribes va comprar directament aquesta col·lecció de llibres a l'editorial Shimbi Shoin ni abans del 1922, ja que estaríem parlant d'un Joan Ribes jove, que encara no havia començat el seu negoci tèxtil. Del volum de l'editorial Kokka Publishing Company no tenim dades sobre quan va deixar de publicar llibres, encara que sí sabem que va seguir publicant la revista *Kokka* fins al 1991.

La causa per la qual Ribes va fer la donació al Centre de Lectura de Reus no se sap amb exactitud i, de nou, es plantegen hipòtesis. Creiem que en general va ser per l'estima a la ciutat on havia estat treballant des de molt jove i d'on era la família de la seva dona, Marina Bolard. A més, Cal Navàs, la botiga tèxtil on va treballar com a aprenent, es

trobava a pocs metres del Centre de Lectura. Per aquest mateix motiu, va poder haver-se inscrit en classes de reforç de comerç o matèries relacionades amb el negoci al Centre de Lectura i haver guardat una estimació especial al centre. Cal esmentar també que, anys després, el 1979, va ser considerat soci d'honor en l'Associació Joventut Conscient d'Ascó, de manera que sembla que els últims anys de la seva vida va poder estar interessat a vincular-se a aquest tipus de centres o organitzacions dedicades a aspectes culturals i socials. D'altra banda, caldria considerar la persona que exercia de director de la biblioteca del Centre de Lectura en el moment de la donació, el senyor Benet Oriol, net de l'amic de la seva joventut: Benet Oriol Roca. I, finalment, podem aportar aquí els contactes en el món de l'art de Joan Ribes: Ismael Balanyà i Moix (1921-2000) i la pintora Magda Folch (1903-1981), que havien exposat al Centre de Lectura de Reus. De manera que, lògicament Joan Ribes tindria en ment el centre reusenc, no només per la seva vinculació personal i familiar a la ciutat o un interès personal a aquestes altures de la seva vida d'estar present en organitzacions culturals, sinó també per la relació que tenien els seus contactes del món de l'art amb aquest centre. En qualsevol cas, aquesta donació va ser recordada com un gest de generositat típica del senyor Ribes, ja que si en alguna cosa han coincidit les diverses entrevistes dutes a terme a diferents persones és que Ribes era una persona molt treballadora, dedicat plenament als seus negocis, i generosa.

Durant la investigació, el gruix de fotografies del Sr. Ribes havia cridat l'atenció per presentar una temàtica i poètica afí a les pintures i als gravats japonesos. Pel que fa a la hipòtesi de si aquesta col·lecció de llibres i el seu contingut va poder haver inspirat Ribes, creiem que probablement no va ser així. A més, sense saber l'any d'adquisició d'aquesta col·lecció pel Sr. Ribes, tampoc podem saber amb exactitud a partir de quin any podria haver-se donat la influència. Tot i així, podem afirmar que el gust de l'empresari pel gènere del paisatge i fer fotografies de paisatge –recordem la col·lecció de postals i pintures també– ens acosta a comprendre per què hauria adquirit aquests llibres, ja que la majoria dels gravats i pintures tracten el gènere paisatgístic. En concret, s'ha conclòs que hi ha una similitud conceptual tant en paisatges rurals com urbans, entre la fotografia de Ribes i la pintura japonesa dels volums d'estudi. La importància donada als suggeridors efectes atmosfèrics (boirina, neu), sobretot en la seva sèrie de Mallorca i Europa, i l'esforç

per captar el caràcter de la natura en els capvespres, camins, ponts, penya-segats o en les ombres dels arbres, amb composicions que transmeten quietud, reflexió i, fins i tot, una mica d'intriga, ens acosten a la recerca d'una poètica d'allò més quotidiàna i natural, tal com ho faria un artista zen. No obstant això, les característiques més atractives de la fotografia de Ribes com ara les vistes a través de marcs de tota mena i la recerca de l'anècdota quotidiana a través d'un objecte en primer pla recorden més l'estil de l'estampa japonesa de Hiroshige de la sèrie: *One hundred famous views of Edo*. No obstant això, no trobem exemples d'aquesta sèrie en la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura, de manera que, tot i que Hiroshige i Ribes comparteixen aquest recurs estilístic, és segur que Ribes no ho va conèixer a través d'aquests llibres.

Un altre dels objectius que es pretenia amb aquesta investigació era considerar les aportacions d'aquesta col·lecció en el context del col·leccionisme d'art oriental a Catalunya. En termes generals, es pot concloure que es tracta d'un exemple de literatura artística excepcional que ha aportat informació nova amb tres elements: la biografia del donant –Joan Ribes– i la seva vinculació amb els artistes Porta, conèixer l'origen de la col·lecció i l'especificació catalogràfica de la col·lecció de llibres japonesos del Centre de Lectura.

Com s'ha indicat en l'apartat pertinent, l'adquisició de llibres il·lustrats japonesos va ser freqüent entre els artistes catalans des de finals del segle XIX i durant el segle XX; l'adquisició de literatura artística va estar emmarcada per l'etapa d'expansió i diversificació del japonisme caracteritzada pel moviment expositiu, l'adquisició de col·leccions privades per part de museus i el desenvolupament d'estudis sobre art japonès. A la península Ibèrica, que no va tenir tant moviment expositiu com en altres capitals europees, el japonisme es va mantenir, augmentar i diversificar. A la dècada dels anys vint, hi va haver un creixement de l'interès per l'art oriental i el gravat japonès, i en els anys trenta va arribar l'exposició parisenca de gravats a Madrid: l'Exposició d'Estampes Japoneses Antigues i Modernes (1936). Barcelona, al seu torn, també va ser seu d'un esdeveniment important: l'Exposició Internacional del 1929, que si bé no va significar cap punt de partida, va contribuir a la consolidació de les relacions artístiques i culturals amb el Japó. A més, a la ciutat comtal el comerç d'articles japonesos s'havia multiplicat i diversificat tot i que, tal com conclou Ricard Bru i Turull, això no volia

dir que fos un tipus d'artesania d'alta qualitat sinó que, més aviat, servia per mantenir viu l'interès i el gust per l'orientalisme. De fet, el seu estudi ha demostrat que, de la mateixa manera que passava a la resta d'Espanya, l'adquisició d'aquest tipus de col·leccions de qualitat probablement es va donar a través de viatges d'artistes i intel·lectuals a l'estranger, ja fos al Japó mateix o en capitals europees com París. Un exemple el trobem en els catàlegs francesos de subhastes que conserva el MNAC en què s'observa la venda de llibres il·lustrats japonesos entre el 1923 i el 1931. Això ens porta a creure que la col·lecció de llibres del Centre de Lectura hagués pogut adquirir-se en ciutats europees on hi havia una gran afició per l'art japonès com és París o Londres.

La diversificació del japonisme va involucrar també nous grups socials com petits col·leccionistes, empresaris i classe mitjana, que van formar conjunts discrets però representatius de la difusió de les arts de l'Àsia Oriental a Catalunya. Aquestes col·leccions es van anar dispersant generació rere generació i, en altres casos, es van donar a museus locals, biblioteques i principals centres de formació artística, d'estudi i de reunió, amb la voluntat d'oferir un servei públic. Aquest és el cas de la col·lecció de llibres de l'empresari Joan Ribes i Daura, que va fer la donació de llibres al Centre de Lectura de Reus el 1972.

El context japonès, d'altra banda, ens permet contextualitzar l›origen de la col·lecció i conèixer-ne la significació. Al Japó, les polítiques culturals i comercials, afavorien i alimentaven el japonisme en un marc imperialista; la política de Shokusan Kogyo afavoria l'exportació d'artesanies contemporànies d'aparença premeiji i en aquest cas, llibres sobre art japonès. És important concloure que aquests llibres van sorgir dels inicis de la història de l'art al Japó i la seva difusió, i que inclouen principalment fototípies, un element innovador en el context nipó de la fotografia i la impressió, i que representaven la nova funció de la fotografia, capaç de documentar i informar.

Aquestes premisses les sintetitzem a continuació. En el marc de modernització japonesa entrava la implantació del sistema de belles arts occidental que anava a legitimar, enfront de les potències occidentals, el fet que el Japó produïa art modern, tenia art i història de l'art. En relació amb l'art, es van començar a aplicar lleis de protecció a tresors nacionals i es van realitzar expedicions per a la catalogació del patrimoni. Arran de les dades obtingudes en aquesta primera catalogació, van sorgir els primers estudis sobre història de l'art que, a la vegada, van servir

per als textos de les publicacions sobre art de Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company. En concret, aquestes publicacions eren compilacions concebudes per ser distribuïdes pels països occidentals, actuant com un aparador o com un retrat del Japó a l'estranger. De fet, complien una funció important en les fires universals i internacionals, en què tots els països moderns participaven amb una secció i s'exhibien. Per a aquests casos, aquest tipus de compilacions eren les més pràctiques per legitimar una història, una identitat, un prestigi i un orgull nacional, de manera compacta, a través del discurs i les il·lustracions.

Pel que fa a la història de l'art, com hem esmentat en el treball, aquest tipus de publicacions fomentaven el material base per a la investigació escolar en història de l'art juntament amb altres dos factors: les iniciatives del Museu Imperial a Tòquio i les investigacions posteriors d'especialistes en estudis orientals. Però el que realment va donar impuls a la història de l'art al Japó va ser una sèrie de personatges de la societat japonesa que participaven simultàniament en els àmbits ministerial, acadèmic, museogràfic/patrimonial i de divulgació/crítica d'art. Aquest és l'exemple d'Okakura Tenshin (1862-1913) i Ernest Fenollosa (1853-1908), que van acabar participant en major o menor rang en les importants publicacions d'art de Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company i van elevar, d'aquesta manera, la qualitat dels seus continguts i van fomentar la difusió d'art japonès i la crítica d'art. Altres exemples d'agents vinculants van ser Baron Kuki Ryuichi (1852-1931), el professor Omura Seigai (1868-1927) o el fotògraf Ogawa Kazumaza (1860-1929).

Finalment, és important esmentar que les editorials Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company van incloure la tècnica pionera d'impressió de fotografies, la fototípia, per il·lustrar les compilacions. La seva importància radica que aquestes còpies monocromes o en color, suposaven un canvi innovador en el concepte que es tenia de fotografia ja que va passar a ser un mitjà de comunicació massiu. La introducció i perfeccionament d'aquesta tècnica es deu al fotògraf Kazumaza Ogawa, que utilizava la placa de gelatinobromur per realitzar la fotografia amb menys temps d'espera i en el lloc en què succeïen els fets. Aquesta innovació va ser especialment útil a finals del segle XIX per documentar expedicions patrimonials, amb la posterior impressió i difusió seriada de les fotografies en fototípies. Per al col·leccionista Baxley, les imatges d'antics temples i santuaris que trobem reproduïdes a la revista

Kokka i en els primers sis volums del *Selected Relics of Japanese Art* (1899-1905) de Shimbi Shoin pertanyen a aquestes expedicions en què el mateix Ogawa va participar el 1889 per crear un fons fotogràfic de tresors nacionals que estaven en llocs de difícil accés. Això demostra la qualitat per la qual apostaven aquestes editorials i reafirma les paraules de la mateixa Shimbi Shoin quan anunciava que no es reparava en despeses. A més, emmarca aquestes publicacions en el moment en què la fotografia s'elevava com un mitjà de comunicació i documentació al Japó, en el qual es basava el creixement de la història de l'art al país.

Respecte a les editorials de les sèries de llibres de la col·lecció, s'han recollit diferents dades rellevants. Només una de les publicacions, *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* pertany a Kokka Publishing Company (Tòquio, 1889-1991 aprox.); aquesta famosa editorial va començar publicant la revista d'art *Kokka, An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Arts of Japan and Other Eastern Countries*, la revista més prestigiosa i d'autoritat artística al país. La resta de 28 volums, pertanyen a Shimbi Shoin (Tòquio, 1897-1938 aprox); una companyia meitat governamental meitat privada fundada per Tajima Siichi (1868-1924), que va acabar convertint-se en una companyia accionària involucrant inversors de prestigi de l'alta societat japonesa de l'època. L'editorial, per tant, era un projecte cooperatiu, a gran escala, que incloïa el Govern així com a acadèmics i sectors financers. Això explicaría, en primer lloc, la capacitat d'inversió per a aquest tipus de publicacions de luxe, costoses tant per la laboriositat i qualitat del seu contingut com pel preu de mercat. I, en segon lloc, justifica que l'editorial tingués accés al patrimoni privat imperial i nobiliari; la qual cosa vol dir que aquestes sèries sobre compilacions d'art japonès, ofereixen una singularitat única, ja que per primera vegada es donava l'ocasió de conèixer un patrimoni privat de primera qualitat que no s'havia mostrat mai al públic. A més d'aquest factor, la tasca de Shimbi Shoin ha estat reconeguda per diverses raons que es fan evidents en fullejar les seves publicacions: l'habilitat de reproduir fidelment els detalls i el colorit dels gravats originals, la selecció d'obres, la qualitat dels materials utilitzats (paper, seda, tinta, pigments, pols de minerals, or i plata per embellir) i de les noves fototípies són característiques que justifiquen el lideratge de l'editorial, en el seu àmbit, amb aquest tipus de publicacions per sèries ja des del 1906.

Pel que fa a la col·lecció que trobem al Centre de Lectura, s'han catalogat 140 revistes *Kokka* i 29 volums, aquests últims dividits en deu sèries diferents. Cal afegir, en primer lloc, que és una col·lecció incompleta; ens faltarien els volums següents de les sèries: *Selected Relics of Japanese Art* (1899-1906) tenim 12 vol. de 20, *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art* (1906-1909) tenim 1 vol. de 2, *Masterpieces selected from The Korin School* (1903) tenim 1 vol. de 5 i, finalment, de *Japanese Tremps and their Treasures* (1910) ens falta el segon volum de tres. En segon lloc, destacar les característiques singulars de la seva enquadernació i contingut, ja que en estar destinades a un públic estranger es van incorporar característiques occidentals en el disseny i contingut dels llibres. En concret, sobresurten tres elements de totes les observacions al respecte: l'ús de la tècnica de gravat occidental de contrafibra per als detalls dels gravats, la importació d'alguns pigments i una enquadernació mixta; una variant de l'enquadernació japonesa Yamato amb algunes característiques adaptades de l'enquadernació occidental; i, finalment, pel que fa al seu contingut, cadascuna de les sèries de la col·lecció del Centre de Lectura contribueixen als diversos capítols de la història de l'art japonès. El primer volum de *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art* presenta una selecció d'obres mestres de la pintura japonesa des del període Oharida (593 dC) fins a finals del període Ashikaga (1333) amb un índex molt complet que inclou, a més del títol de l'obra i l'autor, l'escola de l'artista, el període i el propietari de l'obra a principis del segle XX. Això ens permet conèixer l'historial de les obres i reflecteix la tasca de documentació dels tresors nacionals que s'havia dut a terme pel Ministeri Imperial des de finals del segle XIX. *Masterpieces selected from The Ukiyo-e School*, considerada la joia de la corona de Shimbi Shoin, destaca per contenir 63 gravats a color sobre seda i 164 gravats a color sobre paper, algun d'ells fins i tot enriquit amb pols de mica, plata i or. Abasta des d'Iwasa Matabei (1578-1650) fins a Kunisada Utagawa (1786-1864) i s'ha considerat la sèrie que millor ha reproduït gravats Ukiyo-e amb una selecció d'obres dels gèneres més famosos: paisatge, escenes d'oci i *bijinga* (dones belles). La sèrie *Masterpieces selected from The Korin School* ens permet conèixer en profunditat la figura del famós artista Korin Ogata i les característiques més rellevants del seu estil a través dels seves elegants i estilitzades composicions. Aquesta sèrie actua com a mostra d'un estil ornamental que satisfeia les demandes estètiques del

japonisme i que va acabar influint en l'art occidental com és el cas de l'Art Noveau. *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* és una breu selecció d'obres de Korin Ogata i el seu germà, el famós ceramista Kenzan, que ens situen en el panorama artístic refinat dels segles XVII i XVIII en què la ceràmica protagonitza una remarcable progressió impulsada per la gran popularitat que adquireix el ritual zen de la cerimònia del te i, també, en el moment en què les artesanies lacades amb or van aconseguir la seva màxima expressió. En el primer cas trobem Kenzan, influït per les estètiques zen (*wabi-sabi*) i en el segon cas destacava Korin, el gran representant d'aquesta tècnica decorativa a Kyoto, del qual veiem una breu selecció d'obres pictòriques en aquest compendi. La publicació de *Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin* és la compilació del tresor imperial Shoshin del temple Todaiji a Nara, i presenta un conjunt patrimonial únic d'una antiguitat de 1.150 anys. Aquest compendi és una oportunitat per conèixer la cultura visual cortesana del segle VIII. La sèrie *Masterpieces by Motonobu*, és una representativa selecció de les obres de Kano Motonobu, l'últim dels grans paisatgistes del Sumi-e del període Muromachi (1336-1573), en què s'adopten les noves formes i estètiques de la tradició xinesa de la dinastia Ming i Song (960-1279) influïda pel budisme zen. A través de les seves pintures coneixem les característiques de l'estètica medieval Yugenbi (estètica zen, inclou el *wabi-sabi*) del suggeriment indirecte, l'ús del buit i la senzillesa, que impregna els paisatges meditatius dels paisatgistes de l'Escola Kano. La publicació *Process of Woodcut Painting* ens mostra el procés de gravat a color pas a pas a través d'una sèrie de làmines i un text introductori, i ens permet comprendre la laboriositat d'aquesta tècnica. Aquest compendi suplia la necessitat de conèixer el procés de la xilografia japonesa dels aficionats a l'Ukiyo-e del japonisme i al seu torn, no deixava de ser una manera en què l'editorial promovia el seu producte al lector explicant els seus mètodes i les seves tècniques. *Japanese Temples and their Treasures* va ser una publicació concebuda per mostrar els temples i els tresors nacionals del país en l'exposició anglojaponesa del 1910 a Londres. És destacable el sentit didàctic dels textos –realitzats per professors com Okakura Tenshin–, els gravats a color d'alguns elements arquitectònics i, en relació amb la col·lecció del Centre de Lectura, aquesta sèrie representa l'únic volum especialitzat en arquitectura japonesa. *Saigaku Gwashû (Starhill Collection)* reprodueix la col·lecció de pintures del

Temple Kita-in a Kagawoe, Tòquio, i ens permet conèixer l'obra d'uns artistes que es troben a l'avantsala de l'Ukiyo-e. A més, aquesta sèrie és molt útil per visualitzar els costums i usos de l'època amb la sèrie de reproduccions de les pintures *Pictures of Various Workmen*, així com conèixer la llista de poetes més famosos de finals del segle XVI i començaments del segle XVII amb la reproducció dels retrats d'Iwasa Matabei a *Portraits of the Six-and-Thirty Master-Poets*. Finalment, *Selected Relics of Japanese Art* és una nombrosa sèrie que inclou art japonès de diversos suports: artesanies, art sumptuari, escultura o pintura, des del període Suiko (552-645) fins a finals del període Tokugawa (1868), incloent les col·leccions privades dels temples budistes de Nara i Kyoto i de la noblesa japonesa. D'acord amb els fons patrimonials nacionals, aquestes compilacions també inclouen algunes obres d'art xineses, i ens permeten tenir una visió holística de l'art i la iconografia budista al Japó en incloure obres mestres de diversos períodes en cada un dels volums.

Per acabar, també s'observa l'estat actual de conservació d'aquesta col·lecció que, en general, és notable encara que els llibres no estan intactes. La col·lecció presenta un desgast dels estoigs Chitsu i s'han malmès algunes làmines de diversos volums per la presència de taques foxing; per tant, es recomana vigilar l'estat actual de la col·lecció, que podria haver acumulat pols abundant o estar sota els efectes d'una humitat relativa alta.

Respecte a la seva singularitat i unicitat, la recerca en altres biblioteques a través de catàlegs en línia com WorldCat i Artlibraires, ens permeten concloure que els països en què apareixen més institucions amb exemplars de Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company són: els Estats Units (88), el Canadà (7) i el Regne Unit (6). Cal remarcar que, en el cas dels EUA, la majoria d'institucions tenen entre 1-3 exemplars a diferència dels països europeus en què les col·leccions estan concentrades en pocs centres. Per la seva quantitat, destaquen les col·leccions d'institucions nord-americanes i japoneses que tenen els mateixos volums que el Centre de Lectura i altres sèries de Shimbi Shoin i Kokka Publishing Company. Als EUA sobresurten especialment: Metropolitan Art Museum (Nova York, EUA), Museum of Fine Arts (Boston, EUA), Smithsonian Libraries (EUA), Harvard University (Cambridge, EUA), Yale University Library (EUA), Columbia University (Nova York, EUA), Library of Congress (Washington, EUA) i UC Berkeley Libraries (EUA). Al Japó sobresurten únicament els exemplars conservats en

la Dieta Nacional del Japó (Tòquio, Japó). A Europa, destaquen les col·leccions de la National Art Library, Victoria and Albert Museum (Londres, UK), INHA: Institut National d'Histoire de l'Art (París, França), Rijksmuseum (Amsterdam, Països Baixos) i IRIS, Consortium of Libraries (Florència, Itàlia). Finalment, a Austràlia destaca la col·lecció de la State Library of NSW Austràlia (Sydney, Austràlia). Aquestes dades ens permeten afirmar que la col·lecció del Centre de Lectura pot equiparar-se a les col·leccions de qualitat de Shimbi Shoin que trobem en importants institucions europees, nord-americanes, australianes i japoneses, i que la col·lecció del Centre de Lectura de llibres de Shimbi Shoin és la més extensa d'Espanya i única com a col·lecció. Només tenen a Espanya exemplars de Shimbi Shoin com els que trobem al Centre de Lectura: la Universitat de Salamanca (Castella i Lleó), que compta amb el primer volum de *Japanese Temples and Their Treasures* (1910), i la Biblioteca de Montserrat (Catalunya) amb una versió posterior de *Process of Wood-cuting*. Pel que fa a Kokka Publising Company, *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* i les 140 revistes complementen l'extensa sèrie de llibres de Shimbi Shoin del Centre de Lectura i també són únics a Espanya i Catalunya.

Finalment, cal fer esment de les dificultats i els beneficis personals que ha aportat aquesta investigació. L'apartat de la donació i de Joan Ribes ha estat el més difícil per la falta de documentació i testimoni directe del donant, evidència d'això és la quantitat d'hipòtesis plantejades. D'altra banda, no hem pogut corroborar que Ribes & Casals hagués inclòs motius orientals ja que no s'han trobat mostraris ni a la botiga ni al Museu Tèxtil de Terrassa. Les dificultats per a l'obtenció de la bibliografia s'han presentat en l'apartat sobre context japonès, ja que les gestions entre el sistema interbibliotecari i les entitats van ser més lentes del previst. Per acabar, una altra dificultat a destacar s'ha presentat en la recerca d'exemplars en catàlegs web de biblioteques japoneses en què l'obstacle del desconeixement de la llengua no ha permès continuar amb la investigació, per la qual cosa es considera que cal fer una segona aproximació a la unicitat i singularitat de la col·lecció al Japó. Quant als beneficis, aquest treball ha permès analitzar en primera persona treballs artístics de qualitat com els que presenta la col·lecció i ampliar els coneixements sobre art japonès, col·leccionisme d'art oriental a Catalunya i el context artístic d'època Meiji al Japó. Tot això per descobrir el valor amagat d'aquestes sèries de reproduccions de Shimbi

Shoin i Kokka Publishing Company, que mereixen d'una segona aproximació acadèmica per a la seva difusió i l'abast d'un públic interessat. Segons aquest conjunt de conclusions, neix una proposta de projecte a llarg termini: una revisió i actualització de textos del seu contingut i la digitalització de les làmines en un lloc web per fomentar l'estudi de l'art japonès de manera pràctica i accesible; evitant, a més, l'ús físic del material i, per tant, millorant-ne la conservació i preservació.

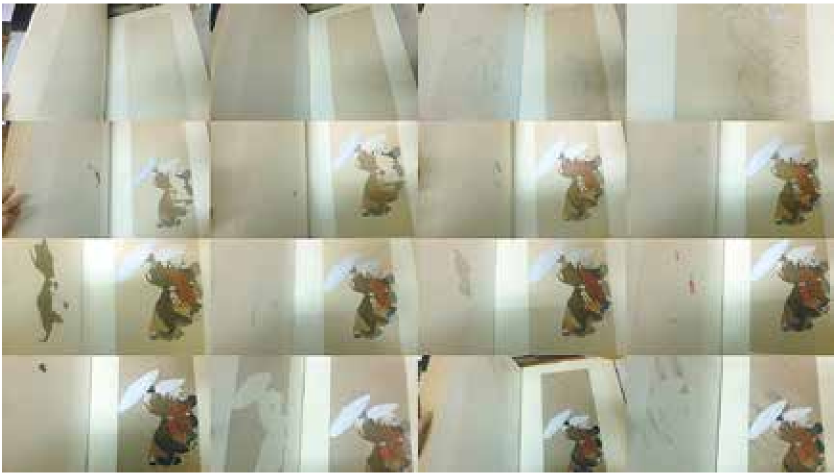


Il·lustració 1. Una mostra de les sèries de llibres i revistes del Centre de Lectura de Reus. A dalt, de dreta a esquerra: *Masterpieces by Motonobu, Process of Woodcuts Printing, Masterpieces selected from Korin School, One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art, Toyei Shuko, Selected Masterpieces of Japanese Art, Masterpieces selected from the Ukiyo-e School, Japanese Temples and their Treasures*. A baix a la dreta: *Saigaku Gwashu (Starhill Collection)* i, a baix a l'esquerra: un dels volums que recopila diversos números de la revista *Kokka*.





Il·lustració 2. Una mostra de les sèries de llibres del Centre de Lectura de Reus. A dalt, la col·lecció completa de *Masterpieces selected from the Ukiyo-e School.* A baix, una mostra d'alguns volums en els seus *chitsu.*



Il·lustració 3. Una mostra del contingut de *Process of Woodcuts printing*.



Il·lustració 4. Gravat a color del frontispici decorat d'un dels rotlles il·lustrats del conjunt *Heike Nôkyô*, tresor del temple d'Itsukushima (1164-1167), donació de la família Taira.



Il·lustració 5. Gravat a color *The Diary of Murasaki Shikibu*, realitzat per il·lustrar el diari de la novel·lista Murasaki Shikibu (segles IX-X), atribuït a Fujiwara Nobuzane (1176-1265).



Il·lustració 6. Gravat a color de *Five-stringed Biwa*, llaüt de fusta de sàndal amb incrustacions de closca de tortuga i nacre.



Il·lustració 7. Gravat a color de *Kokuzo*, l'original data del període Kamakura (1185-1333), al temple Engakuji, Kanagawa, Japó.



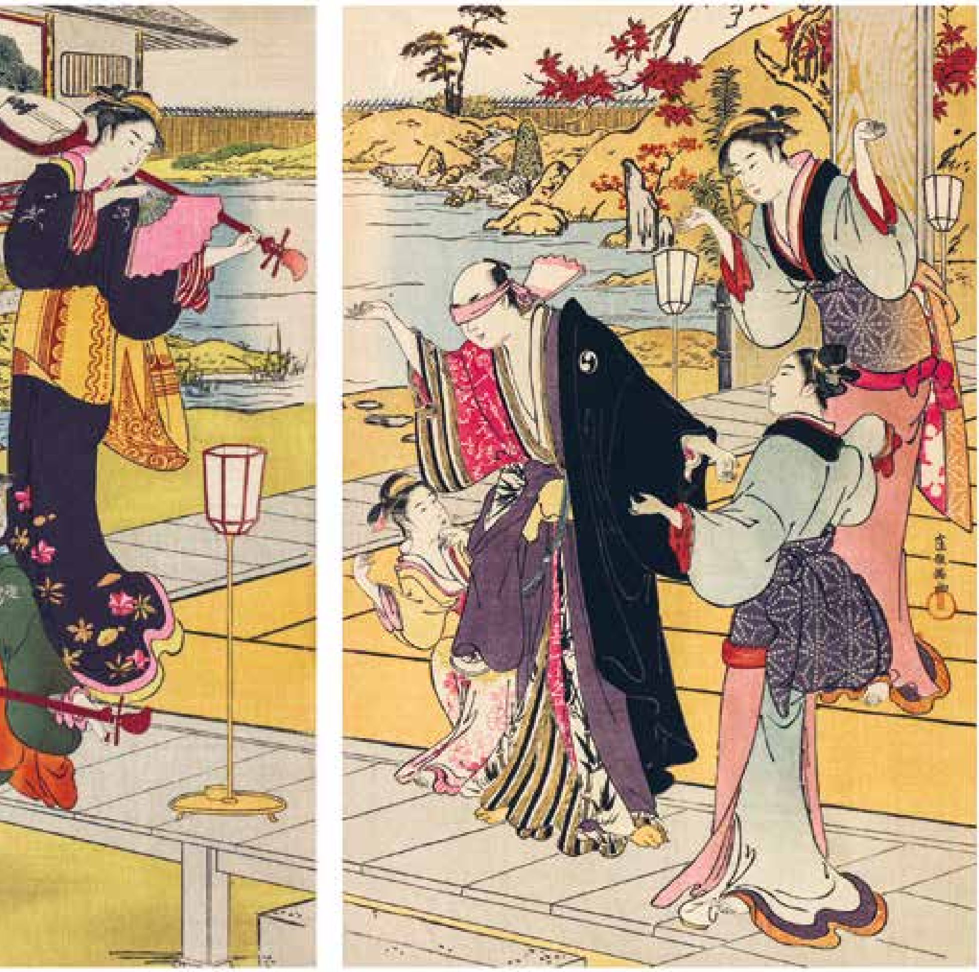
Il·lustració 8. Gravat a color de *Sixteen Rakan,* de finals del període Fujiwara (segle XII), al temple Raigoji, Kamakura, Japó.



Il·lustració 9. Gravat a color de *A Lacquered Te'-bako with Yatsuhashi Design*, l'original per Korin Ogata.







Il·lustració 10. Gravat a color de *Yuranosuke in a house of ill fame at Shimabara* (1785-89), estampa original per Kubo Shunman, tríptic.





Il·lustració 11. Gravat a color del *Hikone Screen*. L'original fou realitzat entre 1624–1644, pintura sobre paravent, tríptic, dimensions 94 x 274,8 cm, autor desconegut. Actualment es troba al Hikone Castle Museum, Hikone.





Il·lustració 12. Gravat a color sobre paper *A beauty* (esq.) i *A Beautiful Countenance Reflect in a Mirror.*





Il·lustració 13. *The Whirling Tide at Naruto* reproducció en gravat a color sobre paper, tríptic. L'original data del 1857, per Utagawa Hiroshige.

ARTICLES DEL «RESSÒ DE JAPONISME»



Masterpieces by Motonobu.

GRAVATS I LITERATURA ARTÍSTICA JAPONESA AL CENTRE DE LECTURA DE REUS

Resum

Quan abordem el col·leccionisme d'art japonès a Catalunya des de finals del segle XIX *fins a les primeres dècades del segle* XX*, hem de distingir entre la singularitat d'obres de qualitat i les artesanies en sèrie accessibles als comerços locals. Al primer grup, hi pertany la col·lecció de 29 llibres i 140 revistes japoneses del Centre de Lectura de Reus, que inclouen els primers textos acadèmics sobre història de l'art japonès, acompanyats de fototípies i gravats de primera qualitat. L'origen d'aquest material són dues editorials toquiotes: Kokka Publishing Company i Shimbi Shoin, que s'inscriuen en el marc nacionalista japonès de principis del segle* XX.

Paral·lelament, la demanda d'aquesta literatura artística a Europa i als EUA es devia al fenomen del japonisme, la influència de l'estètica japonesa en l'art i en les indústries del disseny, i era adquirit per col·leccionistes que buscaven un coneixement més profund de l'art japonès per guiar-se en les seves pròpies col·leccions d'art oriental.

D'aquesta manera, el conjunt de llibres japonesos del Centre de Lectura representa un exemple excepcional de literatura artística japonesa de la Barcelona modernista de principis del segle XX*, que va viure la moda del japonisme i va involucrar col·leccionistes, com Josep Porta Galobart, o empresaris emprenedors, com Joan Ribes Daura. Ambdós, ens han llegat una oportunitat per conèixer de prop l'art i la cultura japonesa tradicionals.*

L'origen japonès de la col·lecció

El setembre del 1889 es va fundar l'editorial Kokka Publishing Company, a mans d'Okakura Kakuzo, el periodista Takahashi Kenzo i amb la col·laboració de l'editor Asahi Shinbunsha. En aquell moment, el projecte d'engegar una revista mensual sobre art japonès simbolitzava el triomf d'una tendència acadèmica del moment: l'interès per a la integració de les arts.[60] Per això, poc després de la seva fundació, la *Kokka, An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Arts of Japan and Other Eastern Countries* es va convertir en la primera revista d'autoritat artística al país i va adquirir gran prestigi a l'estranger. Si analitzem el fenomen, veurem que la contribució de personatges de la política cultural i artística del moment, com ara Okakura Kakuzo, van ser-ne peces clau. El professor havia heretat l'esperit de l'historiador de l'art americà Ernest Fenollosa (1853-1908) i, en la lluita per revaloritzar l'art japonès tradicional, es va vincular a diverses entitats polítiques i artístiques que li van permetre un coneixement total de la realitat artística i patrimonial del moment. Okakura Kakuzo va ser filòsof, crític d'art, director de l'Escola Imperial d'Art a Tòquio, conservador del Museu de la Casa Imperial i membre fundador de l'Escola de Belles Arts de Tòquio; així doncs, la vinculació entre el contingut de la revista i les seves investigacions en aquests organismes van resultar en textos impregnats de novetat i crítica, d'una frescor intel·lectual única en l'àmbit fins aleshores. A part d'Okakura, el mèrit també es devia als articles d'estudiants japonesos d'art oriental i d'història i arquitectura, que atorgaven a la revista un èmfasi especial en l'art budista.

Un altre factor determinant de la popularitat de la Kokka, eren les reproduccions de gravats que es realitzaven en tallers vinculats a l'editorial, elaborades per artesans nadius. La política era ser fidel a l'obra original, reproduint-ne fins i tot les imperfeccions. És per això que les reproduccions de Kokka Publishing Company s'han considerat, en molts casos, un treball exemplar, fruit de la vinculació entre les millors tècniques, entitats i professionals.

A més de gravats en color, utilitzaven fototípies en blanc i negre. La seva alta qualitat es devia al fotògraf Kazumaza Ogawa (1860-1929), mestre de la fototípia i introductor de la placa de gelatinobromur al Japó.

60 Les publicacions de la Kokka són producte d'una història de l'art que pretenia l'autonomia com a disciplina, la revalorització d'estudis sobre art tradicional japonès en el context d'importació del sistema de belles arts occidental i la generació de treballs amb consciència crítica.

En concret, Ogawa va aportar material fins al 1907 a les editorials Kokka i Shimbi Shoin sobre les missions expedicionàries de patrimoni nacional que es duien a terme des de finals del segle XIX per tot el territori nipó.

Un altre punt per valorar era l'adaptació de la revista a la creixent demanda estrangera. Això es reflectia en diversos aspectes, com ara les versions en anglès i l'enquadernació. Per exemple, entre el 1905 i el 1918, es podia adquirir la revista en format occidental –per a la lectura d'esquerra a dreta. Al Centre de Lectura de Reus tenim accés a una sèrie datada entre el 1905 i 1923, amb versions en anglès fins al 1918, cosa que ens permet entreveure les inquietuds artístiques de finals del període Meiji i, pràcticament, de tot el període Taishō.

Finalment, cal assenyalar que Kokka Publishing Company també va produir monografies de literatura artística. Un exemple el veiem en el volum *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906), de Jungo Maruyama, disponible al Centre de Lectura. Aquest exemplar conté una petita selecció d'obres del conegut pintor i fundador de l'escola Rinpa, Ogata Korin (1658-1716), i del seu germà, el ceramista Ogata Kenzan (1663-1743).

D'altra banda, l'any 1899 es va publicar la primera compilació d'art japonès: *Selected Relics of Japanese Art*, de Shimbi Shoin, i un cop entrat el 1906, l'editorial es va posicionar com a líder en aquest tipus de publicacions per sèries, de grans dimensions i amb varietat d'edicions. En general, els llibres tractaven sobre diverses escoles pictòriques japoneses i els seus mestres, el patrimoni japonès antic –escultura, arquitectura, arts sumptuàries i decoratives– i també incloïen art xinès. La visió de l'editorial pel que fa a la forma dels textos es basava en l'esquema del professor d'art oriental Omura Seigai, de narrativa històrica lineal i assajos específics per aprofundir en obres i temes concrets. En l'elaboració i selecció d'obres, hi van participar un gran nombre de membres del Museu Imperial, de l'Escola de Belles Arts i de l'Oficina de Protecció i Preservació, entre d'altres, perquè l'editorial era un projecte cooperatiu a gran escala, relacionat amb el Govern, els acadèmics i els professionals del sector financer. Pel mateix motiu, l'editorial tenia accés al patrimoni imperial i privat, que no estava obert al públic general; aquest fet era un valor afegit del projecte editorial, ja que s'oferia per primera vegada l'ocasió de conèixer col·leccions patrimonials privades, i és per aquest motiu que les compilacions de Shimbi Shoin oferien un contingut únic. Tot aquest èxit s'ha d'atribuir, finalment, a Siichi Tajima (1868-1924), que va fundar

la companyia i va saber atreure una gran quantitat de contactes governamentals que donarien suport al seu projecte editorial.





Fotografies promocionals de la seu central de Shimbi Shoin a Tòquio, entrada exterior i taller de gravat, principis del segle XIX.

Tal com succeïa amb la Kokka, hi havia aspectes de la producció que col·locaven aquest tipus de compilacions de luxe entre les millors. Els llibres van ser editats pensant en el seu públic aficionat; d'aquesta manera, es podien adquirir traduïts a l'anglès, amb l'enquadernació en el sentit

invers al japonès i amb una selecció de les temàtiques més populars, com ara les reproduccions d'estampes de paisatges o de cortesanes. L'editorial també es va plantejar reptes, de manera que oferia innovació tècnica en la producció de gravats sense que la fidelitat a l'obra original es veiés afectada; per exemple, barrejava la tècnica de contrafibra occidental i a fibra japonesa, incloïa pigments importats –com ara el blau de Prússia– i gravats de seda a color per a algunes de les sèries i edicions de luxe, com succeeix a la sèrie: *Masterpieces selected from Ukiyo-e School*.



Reproducció en gravat *Ushiwakamaru and Jorurihime* l'original per Torii Kiyonaga, cromoxilografia, tríptic, 38 x 77 cm, Tòquio, 1785.

D'altra banda, com a resultat de la promoció a l'estranger, sabem que la producció de Shimibi Shoin era popular; va ser premiada en les Exposicions de París (França) i St. Louis (EUA), amb una medalla d'or i el Grand Prize, respectivament. També, Edward F. Strange, assistent del Victoria and Albert Museum, donava mèrit a les col·leccions de Shimbi Shoin i Kokka; els atribuïaun alt estàndard tant per les reproduccions com per la qualitat del material utilitzat.

Col·leccionistes. De Josep Porta a Joan Ribes

Desconeixem amb exactitud el moment en què la col·lecció va sortir del Japó o qui va ser el seu primer col·leccionista, però el que sí que tenim són unes dates hipotètiques al voltant del 1923-1925 basades en tres factors. En primer lloc, a partir del 1923, Shimbi Shoin deixa de produir aquest tipus de compendis de luxe. En segon lloc, trobem tres dates escrites amb llapis –en nombres romans– en tres de les sèries de llibres japonesos del

Centre de Lectura. Finalment, s'ha trobat aquest material registrat en catàlegs de subhastes al voltant d'aquestes dates com, per exemple, en les subhastes de l'Hotel Drouot (París, França). Pel que fa al país d'adquisició dels llibres, sabem que la venda d'art i literatura artística japonesa de més qualitat i extensió a Catalunya i a Espanya es donava en subhastes o botigues especialitzades de les grans metròpolis europees, com són París o Londres, ciutats on el japonisme s'havia assentat des de finals del segle XIX. Així doncs, la hipòtesi més segura és que la col·lecció fos adquirida fora d'Espanya –en alguna capital europea– a partir del 1923. Tot i així, ens trobem també amb la possibilitat que es comprés a l'Exposició Universal del 1929 a Barcelona, ja que es comptava amb una secció dedicada a la cultura japonesa, on es mostraven compendis tan visuals com els de Shimbi Shoin o la Kokka.

Llavors, com i per què aquest material va arribar fins al Centre de Lectura de Reus? La primera pista es troba fàcilment si aprofundim en el seu últim col·leccionista i donant de la col·lecció al Centre el 1972, l'empresari Joan Ribes Daura (Ascó, 1899 – Barcelona, 1982), un dels fundadors i soci de la botiga tèxtil Ribes & Casals. Les primeres hipòtesis sobre per què el Sr. Ribes tenia una col·lecció tan especialitzada van sorgir a través d'una sèrie d'entrevistes als seus descendents. Així, vam descobrir una personalitat emprenedora i creativa, reflectida en la seva inversió en art antic i una afició per la fotografia, especialment de paisatge. La primera hipòtesi és que el Sr. Ribes coneixia la moda del japonisme, encara que fos espontàniament; això es dedueix per la presència d'algunes artesanies orientals com per exemple tres figures *okimono* d'ivori –a més de la col·lecció de llibres. En segon lloc, a causa del gust personal de l'empresari per a la fotografia i el paisatge, no sorprèn que el Sr.



Fotografia de gerros japonesos a la casa de Deià (Mallorca) de Joan Ribes Daura.

Ribes tingués interès per adquirir aquesta col·lecció de llibres, si tenim en compte, la gran quantitat de fototípies i obres de paisatge reproduïdes que contenen. De fet, va ser suggeridor trobar similituds entre algunes de les seves fotografies de Mallorca i els paisatges de Kano Motonobu, inclosos en la col·lecció de llibres estudiada en aquest article. No obstant això, la dada rellevant per a la investigació va ser que el Sr. Ribes es deixava aconsellar en art pel col·leccionista, pintor i dibuixant Josep Porta Galobart (1888-1958), el qual probablement li va vendre la col·lecció de llibres japonesos. Aquesta hipòtesi ha estat afirmada pel seu fill, l'artista Josep M. Porta Missé, que, molt amablement, ens va mostrar alguns números de la revista *Kokka* –que guarda al seu estudi– i ens ha facilitat la feina a l'hora de conèixer Ribes i el pare Porta amb més detall.



Joan Ribes Daura i un exemplar de la seva fotografia a Mallorca (esquerra)
en comparació amb la pintura mural de *Landscape: Birds and flowers*
de Kano Motonobu, l'original al temple Daitokuji, Kioto (dreta).

Josep Porta Galobart (Berga, 1888 – Barcelona, 1958) va ser un artista autodidacta, originari de Berga, internacionalment conegut per les seves il·lustracions publicades a *In Sara's Tent* (Londres, 1953). A l'edat de vint anys, va començar a viatjar per Europa, va treballar a Londres com a dibuixant i després a Berlín, on va viure deu anys. De tornada a Barcelona, Porta va obrir la seva botiga d'estampats al passeig de Gràcia i va ser llavors quan va conèixer Joan Ribes Daura, que havia iniciat el negoci tèxtil de Ribes & Casals l'any 1933. D'aquesta manera, tots dos s'intercanviaven serveis per a les seves respectives empreses, Ribes en el sector tèxtil i Porta en l'estampació –en la qual incloïa sovint motius orientals.

Fins ara, sabíem que a Berlín va començar la col·lecció de bronzes, porcellanes i tapissos, que va vendre al col·leccionista Damià Mateu l'any 1932 i, gràcies a l'entrevista feta a Josep M. Porta Missé, sabem que l'eclèctica col·lecció de Porta incloïa des de figures *ajmer* fins a mobiliari, ja que el criteri seguit per Porta a l'hora de col·leccionar era el d'adquirir peces de qualitat. En paraules del seu fill, Josep Porta tenia l'habilitat analítica i sensorial coneguda com «l'ull del pintor», de manera que també coneixia i col·leccionava algunes peces orientals de qualitat. De fet, el 1927, a la *Revista Nova*, el crític Joan Sacs afirmava el següent en relació amb Josep Porta i el coneixement de l'art oriental a Catalunya: «D'antiquaris d'aquest art exòtic només en coneixem un, el dibuixant Porta, que és home de gust refinat i amb aires de perdiguer.»[61] Per tant, no ens estranya que Josep Porta hagués tingut una col·lecció de luxe tan especialitzada de literatura artística japonesa, adquirida a l'estranger –com era habitual en aquests casos–, al voltant de la dècada dels anys vint. L'adquisició, en concret, va poder haver-se produït durant la seva etapa de viatges per Europa, probablement a París, Berlín o Londres, per mitjà d'alguna subhasta, botiga o col·leccionista especialitzat o, fins i tot, a l'Exposició Universal del 1929 a Barcelona, en la qual Josep Porta va participar amb un estand juntament amb el pintor paisatgista Ramon de Capmany i Montaner. Recentment, el Sr. Benet Oriol Andreu, membre del consell directiu l'any 1972, va trobar la carta de donació del Sr. Ribes Daura, en la qual especificava la causa de la donació: l'estima i records que tenia al Centre de Lectura de Reus. Això no és estrany, ja que Joan Ribes tenia contacte amb alguns artistes que havien exposat al Centre; va treballar a la botiga tèxtil de Cal Navàs a Reus des dels catorze anys amb l'avi de Benet Oriol Andreu, el Sr. Benet Oriol Roca, i va ser la ciutat on va conèixer i es va casar amb Marina Bolard el 1924.

Ara ens toca a nosaltres agrair aquesta donació, revaloritzar-ne el contingut i treballar-ne el potencial didàctic que posseeix per a tots aquells interessats en l'art japonès i el japonisme, ja que la col·lecció és una font de cultura visual japonesa molt útil per identificar i conèixer part de l'imaginari estètic d'influència oriental del modernisme, d'artistes i indústries del disseny des de finals del segle XX a Catalunya.

61 Bru, Ricard: «El comerç d'art japonès a Barcelona 1887-1915», dins *Locus Amoenus*, núm. Ed. UAB, 2009-2010, p. 277.

UN CATÀLEG DELS TRESORS IMPERIALS DE NARA

Resum

Una de les sèries més curioses de Shimbi Shoin, és Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin*, un recull en tres volums que il·lustra alguns dels tresors imperials de Nara del segle* VIII *dC. La importància d'aquest conjunt patrimonial resideix en la varietat, antiguitat i qualitat dels seus articles. A més, aquest catàleg ens permet albirar la vida cortesana i multicultural del període Tempyō (710-794) a través d'objectes que van pertànyer a l'emperador Shômu (701-756) i l'emperadriu Kômyô (701-760), que van ser utilitzats en cerimònies i arribaven d'altres parts de l'Àsia Central i l'Àsia Menor a través de la ruta de la seda.*

La llum de les joies en les divines illes de l'oceà de l'est



Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin.

«La llum de les joies en les divines illes del oceà de l'est»; així és com Migaku Matano, president del Museu Imperial japonès, descrivia la compilació de tresors imperials de la nova publicació de Shimbi Shoin: *Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin,* l'any 1908; una sèrie de tres volums il·lustrats amb gravats i fototípies revisades per ell mateix que, a més del seu interessant contingut i tècnica, eren un reflex de la fèrria voluntat nacionalista japonesa de donar a conèixer un passat i una tradició mil·lenària

davant les potències estrangeres. Agraïm ara aquesta compilació que ens apropa a l'antic Japó cortesà i imperial del segle VIII dC ja que aquest patrimoni no és molt conegut pel públic internacional; ja fos perquè era una col·lecció privada i només fa 200 anys que va començar a ser objecte d'estudi, o per tractar-se de peces molt antigues i delicades que no poden estar exposades constantment. Fins i tot, avui dia, es tracta d'un patrimoni força inaccessible al Japó, excepte per l'exposició anual durant tres setmanes en el Museu Nacional de Nara.



Làmines 61-67. Gravat a color de màscara *gigaku* original; policromada de verd amb joia al bec; la cresta, les galtes i la mandíbula inferior de color vermell. 33 x 12 cm aprox. Personatge Karura.

L'origen d'aquesta extensa col·lecció es remunta a l'any 756, moment en què mor l'emperador Shômu (701-756) i la seva vídua, l'emperadriu Kômyô (701-760), decideix donar les seves possessions més valuoses al temple budista Todaiji a Nara. Es tractava d'un conjunt de 600 articles, molts d'ells provinents d'excavacions, jaciments antics o importats de l'Àsia Central.[62] Més endavant, es va anar ampliant amb

62 Tota la donació va ser registrada en un catàleg la reproducció d'un fragment del qual podem veure en un gravat a color, així com la reproducció textual del catàleg en anglès, dins *Toyei shuko, an illustrated catalogue of Ancient Imperial Treasury Called Shosoin*, vol. 1.

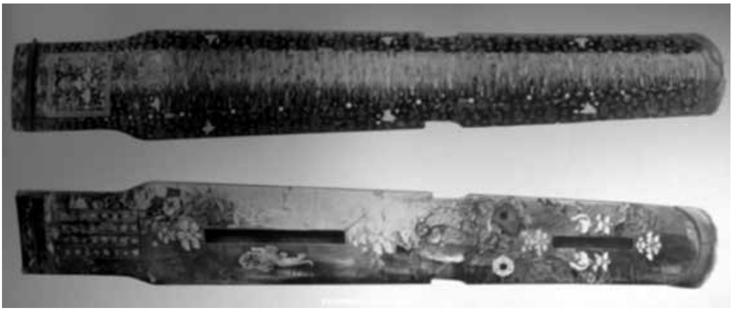
donacions i, al segle X, molts altres objectes del mateix temple van ser adherits a la col·lecció principal, com són els instruments musicals utilitzats per a la cerimònia d'obertura de l'ull del Gran Buda de Todaiji l'any 752 o els estendards decoratius del primer aniversari de la mort de l'emperador Shōmu.[63] En general, podríem resumir el contingut del tresor en mobiliari, ceràmica, corones, caixes de fusta, *ojukuko* –una fusta aromàtica molt preuada–, armes, màscares, instruments musicals, medicaments, teixits, brocats de seda, documents importants com enquestes o registres d'impostos, material de cal·ligrafia i dibuix, còpies manuscrites d'escriptures budistes i estendards, entre d'altres. Actualment, la col·lecció arriba a sumar més de 9.000 articles i s'ha convertit en la col·lecció més extensa i representativa de l'intercanvi cultural i artístic de l'antiga ruta de la seda que arribava fins al Japó, a la ciutat imperial de Nara. Així doncs, trobem articles procedents d'altres cultures i regnes en la col·lecció: copes, gerres i brocats de l'Índia, una arpa persa, gots romans i bizantins o instruments musicals de la Xina. Un dels objectes més curiosos de la col·lecció és, precisament, fruit de l'intercanvi cultural que es produïa a través de la ruta de la seda: una col·lecció de 164 màscares *gigaku*, utilitzades pels actors durant les actuacions de *gigaku*, un tipus de dansa mim, acompanyada de música, que va arribar des de Corea a Nara per la ruta de la seda el segle VII. Aquestes actuacions es realitzaven tant a la cort imperial com als temples durant el segle VIII. Les màscares de fusta, en general molt expressives, representen un seguit de personatges arquetípics, terrenals o celestials, com ara el Baramon (monjo), Gojo (donzella), Karura (ocell sagrat), Rikishi (guerrer) o Gokô (senyor), que participen en una història còmica i, fins i tot, obscena.[64] La publicació de *Toyei shuko* […] i la seva selecció d'obres reflecteix aquesta realitat d'obertura i contacte de la cort japonesa amb altres països per voluntat de l'emperador Shômu d'emular l'estètica i l'estil de vida refinat i multicultural de la cort xinesa de Chang'an (Xian), durant la dinastia Tang, un dels dos imperis universals d'aquell moment, juntament amb el món islàmic del qual

63 La cerimònia inaugural de l'obertura d'ulls del Buda l'any 752 va ser un acte de consagració de Todaiji i el seu Gran Buda de bronze, en la qual van acudir 17.000 persones entre monjos, nobles i altres dignataris de la Xina, Corea i l'Índia. La rellevància d'aquesta inauguració rau en el fet de ser l'esdeveniment oficial que marcava el budisme com a religió d'estat. El retirat emperador Shômu va ser la persona responsable de sostenir el pinzell amb el qual es van traçar els ulls en la gran escultura. Aquest tipus de ritual convidava l'esperit de Buda a entrar a l'estàtua.

64 En aquest enllaç es pot visionar una interpretació de la dansa *gigaku*: *Shingigaku*, dirigida per l'actor i investigador Nomura Manojoo: <https://www.youtube.com/watch?v=DegMs-3frj8>.

també rebia influència artística. El poder administratiu rigorosament centralitzat de Xian, juntament amb el seu extens radi d'influència política i cultural, va convertir la capital de la Xina en el model ideal de països veïns en vies de desenvolupament com Corea i el Japó. En l'art, aquestes polítiques havien afavorit la concentració d'artistes a la ciutat i van influir en la producció artística d'altres països, com va succeir amb estudiants i artistes japonesos que es formaven a la Xina.

Un exemple de la importació refinada d'art xinès de la dinastia Tang és un *koto* de la col·lecció Shosoin que, com es pot llegir en una inscripció interior, va ser realitzat per la família Ssu Ping Wei.



Làmines 37-38. Fototípia de *Seven-stringed Koto*, estil xinès Tang, per la família Ssu Ping Wei, l'original del segle VII, 57 x 18,24 cm aprox.

Produït amb fusta de paulònia i sàndal, va ser lacat en negre amb incrustacions d'or i plata, i comptava amb pedestals d'ivori. La temàtica principal és paradisíaca: un riu, flors, animals i criatures místiques, ocells o papallones, i el disseny principal es troba emmarcat a la part superior. Al requadre trobem tres sants en un jardí, asseguts entre flors i arbres, cada un d'ells tocant un instrument diferent. Les flors sorgeixen de la terra i un paó estén el seu plomatge. De les cantonades superiors, dos sants baixen muntats en un fènix per unir-se a la celebració. A la part de darrere del *koto*, segueixen les decoracions amb flors, fènix i dos dracs. Una inscripció poètica ens remet a una actitud d'equilibri, pau i serenitat, pròpia de l'estètica i el pensament refinat de la cort xinesa Tang, amb important influència budista:

El so del saltiri retira les passions malignes. La quietud
d'una ment virtuosa arriba i es manté un sentiment sublim.
La vulgaritat fuig i el caprici és aquí restringit. El gaudi i
l'harmonia en la mesura correcta, però no massa plaer.

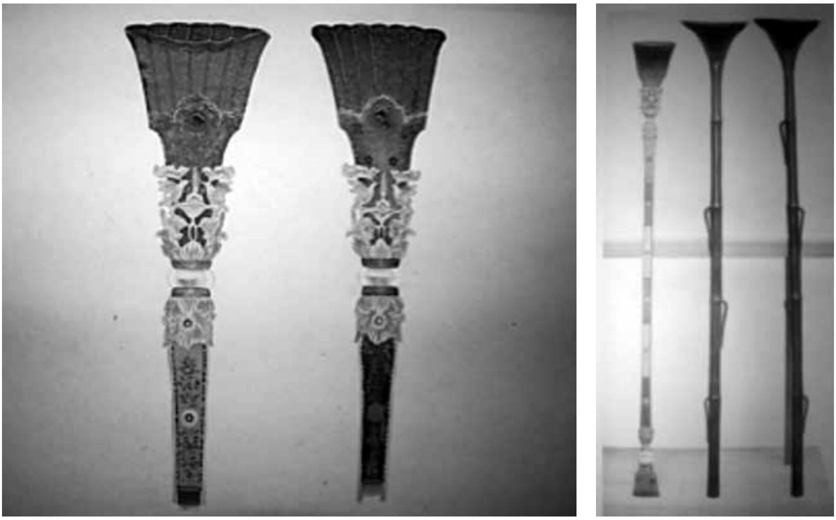


Disseny principal del koto, emmarcat a la part superior.

Pel que fa a la pintura i la iconografia, una obra de la mateixa col·lecció representativa i excepcional de l'estil Tang, es reprodueix amb gravat a color a la làmina 111: *Paravent de dones belles amb plomes.* Paravent original de sis panells, sobre paper blanc i en tinta xinesa. Les pintures estan vorejades amb gasa de seda de color escarlata i amb marcs de bambú. Originàriament els vestits i arbres estaven coberts de plomes. La part de carnació de les figures està pintada amb pigments naturals. Representa la iconografia i l'estil típic xinès de figura aristòcrata femenina, plena i corpulenta, durant l'apogeu artístic de la dinastia Tang.

D'altra banda, els objectes litúrgics reproduïts en el catàleg són testimoni de la consolidació budista a la cort de Nara, que ja era religió d'estat des de finals del segle VI dC i convivia amb el Shinto natiu.[65] De fet, una de les característiques principals del període de Nara és la total influència del budisme en els assumptes d'estat i en els membres de la cort. El mateix emperador Shōmu era un fervent creient dels principis budistes i va promoure l'establiment de temples budistes a cada província com a part de l'organització governamental i per tal de reforçar la política imperial.[66]

65 Des de la primera meitat del segle VI, el budisme és introduït al Japó a través de Corea i la Xina. La doctrina es va anar consolidant amb els nombrosos contactes d'immigrants i monjos coreans, dotats d'elevats coneixements culturals, que arribaven al Japó fugint del poder de Silla, un dels regnes de Corea. L'any 594 el budisme es va arribar a proclamar religió oficial de l'estat.
66 La posició atorgada al clergat budista dels grans temples va anar incrementant-se de manera onerosa per a la casa imperial fins que l'any 784, l'emperador Kammu (regnat, 781-806) es va distanciar de la influència dels temples de Nara en traslladar la capital imperial a Kyoto.



Làmines 182-183. Reproducció en gravat a color i en fototípia de Nyoi; vares utilitzades pels clergues budistes. Fusta d'os de balena, decorada amb pintura d'or i plata, 58,78 cm d'altura aprox. A la nansa té gravat el nom del temple: Todaiji.

El més gran dels monestirs finançat per ell va ser el Todaiji l'any 741 dC, on es va dipositar el tresor Shosoin i on es troba l'escultura de 15 metres del Buda Vairocana, conegut com el Daibutsu de Nara.[67] La posterior cerimònia inaugural a Todaiji de l'obertura d'ulls del Buda (752 dC) va ser la demostració oficial de l'emergent poder del budisme, que llançava, així, un clar missatge de poder i d'estabilitat imperial enfront del poble i la noblesa, local i estrangera. A més, l'activitat budista d'aquesta època va impulsar un desenvolupament en les indústries del disseny i l'art al Japó. Els millors exemples els veiem reproduïts en *Toyei shuko* […].

Shosoin, el museu més antic del Japó

El terme Shosoin és, en realitat, el nom de la cabana de fusta on hi havia el tresor dins el complex del temple Todaiji (Nara), considerat un dels «museus» més antics de la història i descrit tècnicament com *aze-gura*, magatzem o graner. Aquest tipus d'arquitectura era típica de l'època i cada temple o lloc governamental solia tenir-ne un per dipositar-hi mer-

67 Todaiji és el temple més famós de la secta budista Kegon al Japó. El Sūtra Kegon representa la interpenetració de tots els éssers, motiu pel qual Vairochana és el buda que encarna el principi d'il·luminació o realitat transcendental de buit en què tot és un, també conegut com a Buda Còsmic.

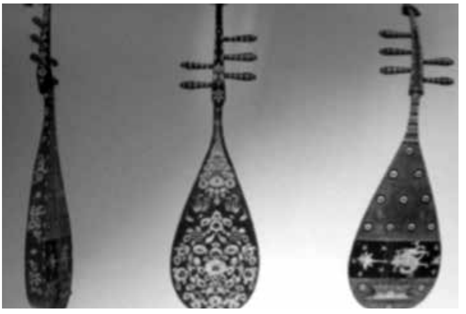
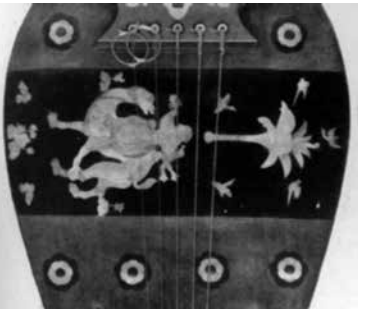
caderies o objectes diversos en una sola planta amb tres sales. El seu sistema de construcció inclou un mecanisme natural per airejar o evitar la humitat excessiva, a través de panells de troncs de fusta triangulars en secció transversal que absorbeixen o evaporen la humitat segons l'època. A més, s'assegura la circulació d'aire des de la base elevant el magatzem uns quants peus sobre terra, utilitzant pilars de pedra. Aquí destaquem el Shosoin del temple Todaiji perquè és l'únic que queda dret, actualment, i perquè va ser construït com a magatzem del tresor imperial en el temple Todaiji, un conjunt budista de gran rellevància.



Fototípia de L'*aze-gura* Shosoin del temple Todaiji.

A continuació deixem una llista dels objectes més destacats en cadascun dels volums de *Toyei shuko* […], seleccionant com a exemples referencials l'orfebreria, els teixits i els instruments musicals.

- I volum: Miralls, instruments musicals (*biwa, genkan, koto*) i parts d'instruments (*plectrum*), fototípia del temple Todaiji i catàleg de la donació de l'emperadriu Komyo.

Làmines 39-40. Fototípia i gravat a color de *Five-stringed Biwa, llaüt* de fusta de sàndal amb incrustacions de closca de tortuga i nacre. Vol. I. La closca de tortuga va ser incisa amb figures en la superfície interior i vorejada amb nacre. Superfície de l'instrument amb fusta de paulònia. Temes: floral, serps blanques a la part superior posterior; símbol de la deessa Benzaiten del sintoisme –guardiana del coneixement– i temes de l'Àsia Central a la part inferior davantera; escena del desert amb un camell i un músic mico, palmera i aus. El Biwa va arribar de la Xina al Japó durant el període Nara, actualment se'n conserven molt pocs d'aquest estil i època.




Làmines 41-42. Fototípia i gravat a color de *Genkan*, instrument de fusta de sàndal i decorat amb nacre. Vol.1. El coll de l'instrument està recobert de closca de tortuga amb incrustacions de nacre. Superfície del cos amb fusta de paulònia. Funda de cuir decorada amb una escena de tres músiques tocant el *genkan*. Disseny de temàtica centreasiàtica de flors amb perles i lloros a la part posterior.

- II volum: Teixits, patrons de vestidures, sabates cerimonials, instruments per mesurar, armes (ganivets, fletxes), jocs (fitxes de Go) mobiliari (taules, taules de joc [Go, Backgammon], reposabraços…), màscares (*gigaku*) i un tinter, entre els més destacats.



Làmines 118-121. Reproducció en gravat a color sobre seda de *Folding Screen: Ivy Fibre Clothes* Vol. II. Paravent original de sis panells. Només se'n conserven 4. La llegenda en un dels panells remet a la commemoració del tercer any del regnat Tempyō. Es van aplicar pigments a les fulles dels arbres encara que ja no es conserven. Obra original de 166 x 57 cm aprox.

-III volum: Caixes lacades de diverses mides i per a diversos usos, gerres, safates, plats, copes, mobiliari, vares religioses (Nyoi) i armes (arcs, fletxes i espases).





Làmines 189-190 i fotografia actual. *Chinese sword, inlaid with gold and Silver*. Vol. III. Gravat a color en gran format en què es reprodueix la *Kingindenso no Karatachi*, una espasa cerimonial xinesa de 99 cm que va pertànyer a l'emperador Shōmu (701-756), decorada amb plata daurada i incrustacions. Beina lacada amb vidre de colors i vidre.

UNA REPRESENTATIVA SELECCIÓ D'OBRES DE KANO MOTONOBU

Resum

Els dos volums de Masterpieces by Motonobu *(1904) ofereixen una representativa selecció d'obres de Kano Motonobu (1476-1559) en fototípies monocromes. El primer volum conté una breu biografia de la vida de l'artista i dona pas a les làmines que estan organitzades segons la col·lecció a la qual pertanyen. D'acord amb les temàtiques del Sumi-e (pintura a la tinta xinesa), la producció de Motonobu abasta generalment paisatge i iconografia budista, però l'estil pictòric Kano, iniciat pel pare de Motonobu, Kano Masanobu (1454-1550), va sobresortir i va tenir èxit per saber conjugar l'estil del Sumi-e heretat dels pintors xinesos, la nova producció dels seus seguidors japonesos juntament amb l'estil natiu japonès de l'Escola Tosa.*

L'arribada del Sumi-e al Japó i els inicis de l'estil Kano

Motonobu va ser l'últim dels grans mestres paisatgistes del Sumi-e del període Muromachi (1336-1573),[68] una època en què es produeix un floreixement cultural i artístic extraordinari malgrat la bel·licositat que l'envoltava. El mestre va viure l'era Sengoku (1467-1478), caracteritzada per la guerra civil entre senyors feudals pel poder, la crisi econòmica, el malestar del poble i la caiguda de l'autoritat imperial. Paradoxalment a aquesta situació, el líder militar del shōgunat, Yoshimasa Ashikaga (1435-1490) a Kyoto, es va concentrar en temes estètics i es va convertir en un mecenes de les arts i dels artistes al costat d'altres famílies nobles i samurais d'alt rang. Es promovien el col·leccionisme i els intercanvis culturals amb la Xina, i s'impulsava l'art zen. Més concretament, en aquesta etapa artística la cort japonesa s'inspirava en l'exquisidesa de les dinasties xineses Song (860-1279) i Ming (1368-1644), ja imbuïdes de budisme zen des del segle VI dC. Un exemple és el Pavelló de Plata (Ginkaku-ji) i el seu jardí sec de meditació karesansui, i altres pràctiques zen com el desenvolupament de la cerimònia

68 De fet, trobem una cita al volum I, en la descripció de les làmines 23-25, de Cheng Tse de la dinastia Ming de la Xina, que va reconèixer àmpliament el pintor japonès admirat pel seu talent i assegurant que, si Hsia Wen -Yen s'hagués conegut a finals de la dinastia Yuan (segle XIV), segurament es trobaria a la llista de biografies de grans artistes de *Precious Mirror of Painting* (T'u-hui Pao-Chien), dins Siichi, Tajima (ed.): *Masterpieces by Motonobu*, Ed. Shimbi Shoin, Tòquio, 1904.

del te (*chanoyu*) com a activitat social refinada, l'*ikebana* (arranjament floral), l'haiku (poesia) o la pintura *sumi-e*.

Respecte a aquest últim gènere, els deixebles japonesos van estudiar primer les obres xineses de pintors zen del període Song com Ma Yuan (1160-1225) o Xia Gui (1125-1224) que havien arribat ja al Japó el segle XVIII; però l'estil pictòric Kano, iniciat pel pare de Motonobu, Kano Masanobu (1454-1550), va sobresortir i va tenir èxit per saber conjugar l'estil del Sumi-e heretat dels pintors xinesos, la nova producció dels seus seguidors japonesos juntament amb l'estil natiu japonès de l'escola Tosa. D'aquesta manera, Motonobu aplicava una fina delineació als contorns, molt propi del gust japonès i, no només feia servir tinta monocroma en els seus paisatges *sumi-e*, sinó també, colors clars que expressava en pinzellades.

A més, cal esmentar els valors estètics de l'art zen com el *wabi-sabi*, basat en la naturalesa. Aquesta estètica expressa simplicitat, humilitat, irregularitat i espontaneïtat, tosquedat i terbolesa; i suggereix un procés natural i intimitat; en definitiva, porta l'artista a allunyar-se de l'ornamentació. Per tant, per donar profunditat, veurem en els paisatges el recurs d'aplicar diferents gradacions de tinta sense colors o sense colors forts, amb lleus traços que suggereixen formes i amb espais buits en la composició que actuen com a espais expressius per a la imaginació i la recreació de l'observador. Amb tot això, es busca transmetre una bellesa íntima d'un paisatge que mostra l'essencial.[69] Eugene Herrigel, autoritat mundialment reconeguda per la seva obra: *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, ho descriu així: «L'espai en la pintura zen està sempre immòbil. I, no obstant això, en moviment. Sembla que s'acosta i respira. No té forma, està buit. I, amb tot, és la font de tota forma. No té nom, i és la raó per la qual tot té el seu nom. Per la seva causa les coses adquireixen un valor absolut, són totes igualment importants i plenes de sentit, exponents de la vida universal que flueix a través d'elles. Això també explica el profund sentit que té en la pintura

69 En l'estètica zen (*yugenbi*) la bellesa es troba més aviat amagada que expressada directament i, per això, en la seva execució, els artistes zen aplicaven uns límits a la representació realista i tractaven de no revelar-ho tot; d'aquesta manera s'aconseguia suggerir el misteri i el secret de l'infinit de la natura a través del recurs del buit. Tanmateix, la realització del paisatge no es tracta d'un retrat realista del que s'observa sinó que es tracta de l'emoció en veure-ho. A la mateixa vegada, l'estil zen sol requerir un abandonament dels detalls i una pinzellada ràpida, atès que es tracta de captar un moment pur i canviant de la natura.

zen el deixar les coses sense dir, sense acabar. El que no se suggereix, el que no es diu, és més important i expressa millor el que es diu.»[70]



Els dos volums de *Masterpieces by Motonobu* (1904) del Centre de Lectura de Reus.

En el primer volum, veurem exemplificat aquest estil, així com l'estètica i la tècnica, a través d'un recull de quaranta-nou *kakemonos* paisatgístics de Motonobu.[71] La mateixa guarda dona informació sobre les làmines. Aquests *kakemono* van ser pintures que decoraven les portes corredisses (*fusuma*) i parets d'unes estades al temple Reiun-in en Myôshinji (Kyoto) on es trobava el prestigiós monjo zen Daikyo Kokushi (Sokyô), mestre zen de Motonobu. S'ha dit d'aquestes pintures que mostren la influència del pintor xinès Mokkei (1210-1275) a Motonobu, màxim exponent del gènere «flors i ocells» durant el període final de la dinastia Song del Sud. Igual que el mestre xinès, veurem com Motonobu representa una natura abrupta de muntanyes escarpades i arbres retorçats en espais buits de boirina que atorga a l'escena d'una atmosfera meditativa i suavitza els perfils d'allò representat. Aquesta atmosfera de vacuïtat que contrasta amb el realisme d'algunes àrees –sobretot dels elements en un primer pla–, és la protagonista en totes les làmines paisatgístiques. El contrast es fa evident també amb la quantitat de tinta utilitzada en un cas o un altre, de manera que queden zones amb molta tinta i zones en blanc. Per crear perspectiva, utilitza ombres i fines línies, de vegades gairebé imperceptibles, per a les formes en plans allunyats o per als elements que apareixen entre els

70 Lanzaco, Federico, 2011, p. 297.

71 *Kakemono*: És un objecte que es penja a la paret, generalment una pintura o cal·ligrafia. Es penja de manera allargada en sentit vertical. El suport sobre el qual es realitza l'obra d'art pot ser de paper o seda. Als extrems hi ha uns cilindres fixos, anomenats *jiku*, que ajuden a mantenir la superfície llisa i plana, alhora que permeten que sigui enrotllat per emmagatzemar-se.

espais de buit i suggereixen la profunditat del paisatge. D'altra banda, de tant en tant apareix la figura humana, com petits éssers que formen part de la natura i d'un macrocosmos taoista.

També és interessant esmentar les descripcions literàries en les guardes de les làmines, per introduir el lector en un estat d'ànim propici per a l'observació de l'obra. Això es deu a la perspectiva oriental de com s'aprecia l'obra artística. Ja en la tradició estètica xinesa, s'assenyalen els principis d'esperit i empatia, que consideren, respectivament, al paisatge representat com un tros de Tao –és a dir, de naturalesa viva– i a l'observador de l'obra, capaç de rebre la transmissió poètica de l'artista.[72]

En el segon volum, trobem diversitat de treballs en els quals va participar Motonobu. Aquest recull tracta d'un conjunt de paravents, portes corredisses, *kakemonos* i rotllos il·lustrats, i és important perquè són llegats privats de la noblesa japonesa de principis del segle XX i del Museu Imperial japonès.





Làmina 55. *The Famous Eight Scenes of Hsiao and Hsiang* (esq.).
Làmina 64. *Del grup Waterfall: Rapids and Whirlpool*.

72 En el budisme zen, encara és més important aquest aspecte ja que es concep la divinitat, Buda, en totes les coses existents.

A través del conjunt de paisatges, coneixem el traç del mestre, més o menys atrevit, però que aconsegueix amb mestria un equilibri entre: combinacions de traços gruixuts i delicats, forma i buit, ombres que desdibuixen i àrees de dibuix de gran precisió. Exemples d'aquest contrast, els veiem en les làmines 52-55: *The Famous Eight Scenes of Hsiao and Hsiang* en què destaca especialment la làmina núm. 55 per captar l'efecte del vent en un paisatge nevat. Tanbé en la làmina 66: *Landscape* o la làmina núm. 64 del grup *Waterfall: Rapids and Whirlpool*, el mestre transmet de manera magistral la densitat de la boira d'una cascada amb el recurs del buit i l'instant en què les onades xoquen amb les roques mitjançant traços que delineen la irregular escuma.



Reproducció en fototípia de la làmina 66. *Landscape.*

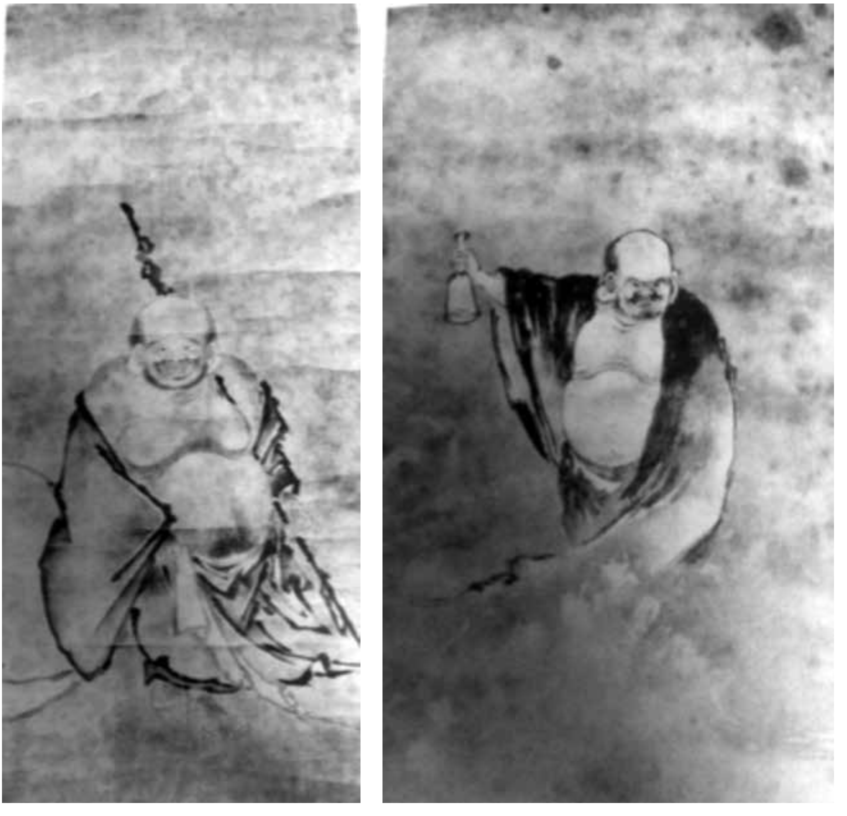
D'altra banda, la selecció d'obres sobre budisme ens permet conèixer la iconografia més famosa i representada a la Xina i al Japó; un exemple d'això són les escenes de les làmines núm 69-75, en què apareixen personatges importants dins de la història de la secta budista zen. Ens referim a les làmines 60-71: *Sakyamuni: Small Birds*, que va esdevenir un model iconogràfic des del segle XV al Japó; la làmina 72: *Sakyamuni, Dharma, Lin-txi*, una altra iconografia famosa que representa l'origen i l'evolució de la secta xinesa zen Lin-txi (segle IX, dinastia Tang), i la làmina 73: *Dharma crossing the river*, una escena molt reproduïda, fins i tot en època moderna, que mostra el monjo indi Dharma, que va tenir la missió de portar el budisme a la Xina i es considera el fundador de la secta zen a la Xina.



Reproducció en fototípia de la làmina 60-71. *Sakyamuni: Small Birds.*

Uns altres dos personatges de la literatura budista xinesa són representats en el volum: Putai en la làmina núm. 74 i Pu'hua en la següent. Al primer, d'aspecte rodanxó, relaxat i somrient, se'l considerava Maitreya, és a dir, un successor de Sakyamuni (Buda Gautama) i el segon, va viure durant el segle IX (dinastia Tang) i era un monjo excèntric i famós per la llegenda de la seva mort, en què el seu cos desapareix del taüt miraculosament. En aquest cas, Pu'hua és representat tocant una petita campana que acostumava a portar amb ell quan recitava els seus versos poètics budistes (*gatha*) i aquesta escena fa referència a la llegenda després de desaparèixer el seu cos, quan se l'escolta dringar la campana davant de tots els que havien anat a presenciar la seva mort. El mestre Kano Motonobu recorre a un traç gruixut i expressiu que s'esvaeix entre els núvols, suggerits novament amb el recurs del buit.[73]

73 Al Japó, aquest mestre zen va ser tan popular que va inspirar una escola derivativa de l'escola zen Rinzai –una de les sectes principals del budisme al Japó– anomenada Fuke Zen. Els seus monjos, els Komuso, es caracteritzen per tocar una flauta de bambú (*shakuhachi*) per meditar i portar una cistella que els cobreix el cap. Això és símbol de peregrinació i emfatitza l'aspecte incomunicable de la il·luminació.



Reproducció en fototípia de *Putai* (esq.) i *Pu'hua.*

RELÍQUIES DE COL·LECCIONS PRIVADES I DELS TEMPLES BUDISTES DE NARA I KYOTO

Resum

Selected Relics of Japanese Art *(1898-1908) és una extensa sèrie de 20 volums que abasta els tresors nacionals de col·leccions privades i dels temples budistes de Nara i Kyoto. El Centre de Lectura de Reus compta amb 12 volums de la sèrie total, d'una edició regular, i exemplifica l'evident vincle íntim entre producció artística, col·leccionisme i budisme en els diferents períodes de la història nipona.*

Introducció

L'ambiciosa sèrie de *Selected Relics of Japanese Art* va ser publicada en vint volums al llarg d'un període de deu anys (1898-1908) i presenta reproduccions, en gravat a color i en fototípies, de l'art budista japonès i de col·leccions monàstiques des del període Suiko (552-645 dC) fins al final de l'era Tokugawa (1868). En cadascun dels volums trobem obres de diferents períodes, fet que ha permès tenir una visió holística de l'art budista japonès a través de diferents suports i gèneres: reproduccions de pintura mural, sobre paper o seda, però també escultura, arquitectura i arts sumptuàries.

A principis del segle XX, aquestes obres es trobaven en les col·leccions privades de la noblesa japonesa i dels temples budistes de Nara i Kyoto, per la qual cosa, de la mateixa manera que passa amb altres sèries de Shimbi Shoin, aquests compendis facilitaven la difusió del patrimoni japonès i la seva iconografia. A més, no sorprèn trobar entre la selecció d'obres art xinès, indi i coreà, considerades també tresors patrimonials per tractar-se de models iconogràfics importats que es van assentar al Japó. Un exemple el veiem en la sèrie de fototípies d'obres de Sumi-e d'artistes xinesos de la dinastia Song i Ming com Ma Yuan (1160-1225), Mokkei (1210-1269) o Hsia Kuei (1195-1224), que van ésser essencials per a l'aprenentatge de pintors i monjos zen japonesos d'època Muromachi (1338-1568).[74]

El prefaci de *Selected Relics of Japanese Art*, escrit pel ministre d'Educació Baró Kuki Ryuichi (1852-1931), és també d'interès, ja que

74 Sumi-e: Sumi-e o Suibokuga és una tècnica de dibuix monocromàtic en tinta de l'escola de pintura japonesa. Es va desenvolupar a la Xina durant la dinastia Tang (618-907) i es va implantar com a estil durant la dinastia Song (960-1279) al Japó.



Conjunt de pintures Avalokitesvara, *Monkeys and a Crane*, Xina, dinastia Song, segle XIII, per Fachang Muqi. Tríptic de tres kakemonos, tinta sobre seda, 177,8 cm d'altura, Daitoku-ji, Kyoto, Japó.

és un text crític i amb tendència literària que narra l'íntim vincle entre art i religió al Japó. Per a Baró, la creació artística al Japó es desenvolupa sota la influència del budisme i ha impulsat a produir les millors obres d'art del país. Actualment, especialistes com Federico Lanzaco confirmen el fet que en la història de l'art japonès, el zen i la seva pràctica artística ha estat el més rellevant en la construcció d'una identitat cultural dins el seu marc clàssic. Respecte a això, cita a altres investigadors que ho reafirmen. Sir Charles Eliot en la seva famosa obra *Japanese Buddhism* escriu: «El zen ha estat un poderós factor en el desenvolupament de la vida artística, intel·lectual i fins i tot política de l'Extrem Orient. En certa mesura, ha modelat el caràcter japonès i també és l'expressió d'aquest caràcter.» Per la seva banda, el professor Daisetzu Suzuki especifica: «[…] sense el budisme, sense el zen després de l'època Kamakura, la història de la cultura japonesa no té sentit. Així ha arribat a penetrar el zen purament i profunda en l'ànima japonesa.» D'aquesta manera, Lanzaco acaba concloent: «Els períodes Kamakura (1185-1338) i Ashikaga Muromachi (1338-1568), reconeguts com a èpoques fosques de la història japonesa, en realitat van ésser temps que van destacar per l›activitat dels monjos Zen i el seu paper decisiu com a introductors principals de la cultura xinesa Song al Japó. / Fou en

aquest període quan, a més a més de la prolífica activitat per promocionar els clàssics budistes, taoistes i confucianistes, es varen plasmar les arts tan característiques japoneses com el teatre No, la poesia haiku, la jardineria, els arranjaments florals, la cerimònia del te, la pintura *suibokuga*, l'art de l'espasa, el camí de l'arc, la cal·ligrafia, etc.»[75]

Un possible recorregut per les relíquies budistes del Japó

En el primer volum destaca especialment la recopilació de caricatures atribuïdes al monjo Tobo Sojo (1053-1140), gran sacerdot de la secta budista Tendai del període Kamakura (1186-1333 dC). La làmina núm. 10, *Animal Caricatures*, és famosa per reproduir amb un traç lliure i senzill, i amb gran sentit de l'humor, històries del dia a dia dels monjos budistes a Nara i a la muntanya Hiei com a animals humanitzats.



Fragment de la reproducció en fototípia de les caricatures *Chōjugiga* del monjo Tobo Sojo. L'original són quatre rotlles il·lustrats del segle XIII, Japó, tinta xinesa sobre paper.

En el segon volum trobem el gravat a color: *Tiger in Bamboo Grove* de Kano Tan'nyu, un dels seus treballs més famosos, que no passa desapercebut ni per la composició ni per l'estil de dibuix. L'obra transmet una gran elegància i delicadesa, sobretot per la representació del tigre pel que fa a la delineació i al seu posat. A més, el fons daurat enriqueix l'obra visualment, la fa més vistosa i li atorga sumptuositat.

De l'obra del pintor i monjo xinès Mokkei (Muqi) es reprodueixen dos dibuixos dels més famosos entre la seva producció, en les làmines 13 i 14. *Dragon and Tiger,* característics per una pinzellada gruixuda i poc minuciosa en detalls, però que aconsegueix transmetre molt bé el

75 LANZACO, Federico, 2011, p. 281.

retrat d'aquestes temibles criatures a través de l'expressió de les seves mirades i postures. També, la làmina *Avalokitesvara, Monkeys and a Crane*, del mateix mestre, és una de les obres més conegudes i fou utilitzada com a model de pintura xinesa de la dinastia Song (963-1278) al Japó.

Unes altres làmines a destacar del compendi són els paisatges zen del monjo Sesshū (1420-1506) en què observem els seus traços lliures i expressius amb tendència a desaparèixer en l'abstracció del buit.

En el tercer volum, destaca la làmina *Laquered Image of the God Brahmâ*, una de les relíquies del període Tempyō (segle VIII dC), representativa del període de l'escultura d'argila en què les últimes capes es barrejaven amb pols de mica –pols de diversos minerals– i fibres de paper, la qual cosa atorgava un efecte lumínic platinat a la figura. Aquesta escultura de 2,6 metres es troba al temple Todaiji, a Nara, i es tracta d'un retrat idealitzat del déu Brahmâ, déu creador de l'univers segons l'hinduisme. L'obra es va realitzar amb mestratge i refinament; el naturalisme en el tractament de la vestimenta i la seva actitud de quietud i pregària, ens conviden a una profunda espiritualitat.

També cal assenyalar la làmina núm. 35: *Quail and Autumnal Foliage*, obra de dos artistes: Tosa Mitsunori (1617-1691), que reviu l'escola Tosa, i el seu fill Mitsunari (1646-1710). En aquesta obra, Mitsunori mostra la seva tècnica insuperable en la representació de les guatlles, un treball que es diu que li va costar un gran esforç i que, finalment, va assolir gràcies a l'estudi d'exemples del pintor xinès Li An-Chung del període xinès Ming.[76]

De Haritsu Ogawa (1663-1747), també conegut com a Ritsuo, trobem un exemple de la seva aplicació del color, vívid i vigorós, en la làmina núm. 36: *Nanten in Snow*. Davant de reproduccions com aquestes, cal recordar que Ritsuo va ser un dels grans artistes de l'era Genroku (1688-1703). Es diu que l'artista va aprendre de Kano Naonobu, germà de Kano Tan'nyu, més afí a la pintura zen *sumi-e*, el poeta Bashô i el ceramista Kenzan, desenvolupant un estil propi molt original que plasma en les seves artesanies amb tota mena de materials: ceràmica, laca daurada o fusta, per exemple. Aquestes influències van posar a Ritsuo en contacte amb les estètiques artístiques del moment afins a l'herència zen en les arts decoratives.

76 E-Museum (National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums), Japó: *Some of the works of the Albums of Chinese paintings (Hikkō-en).*

Finalment, cal destacar les làmines del grup *Scenery on the River Hôzu*, de Maruyama Okyo (1733-1795), gran mestre de la pintura que revolucionarà amb el seu estil la capital Edo i influenciarà altres artistes, servint tant al shōgun com a l'Emperador. En els seus inicis, va estudiar a l'escola Kano i va absorbir els coneixements de la pintura xinesa i japonesa.[77] La seva tècnica, en concret la seva minuciositat per als objectes i els elements petits, el va convertir en un mestre del realisme en el marc de la pintura japonesa. *Scenery on the River Hôzu* va ésser el seu últim treball i es tracta de dos paravents en què es representa el riu Hôzu a Tanba. En aquest cas, a més de la tècnica, podem apreciar el contrast que crea entre el dibuix entintat de les roques i els pins, amb la blancor de l'escuma del torrent. Amb Okyo, l'interès de retratar la naturalesa de manera naturalista i realista és més gran que en la dels seus precedents mestres del Sumi-e, però no oblida d'incorporar les atmosferes del buit zen que idealitzen i espiritualitzen el paisatge.[78]



Reproducció a fototípia de *Views on the Hôzu River*, l'obra original per Maruyama Okyo, Japó, 1795. Pinzellades amb colors suaus i tinta sobre paper. Un dels vuit paravents del conjunt. 154,5 x 483 cm.

D'entre les obres seleccionades per al quart volum, destaca la reproducció del retrat de Minamoto Yoritomo (1147-1199) del primer shōgun de Kamakura, realitzat per Fujiwara Takanobu (1142-1205), un especialista en retrats realistes *nise-e*, que exemplifica un tipus de producció en auge durant l'era Kamakura (1186-1333) en el marc d'una

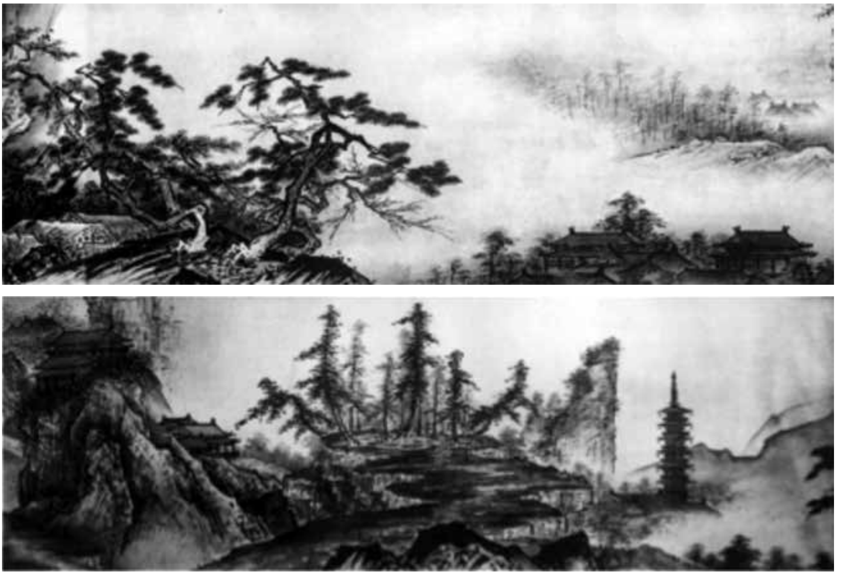
77 Estil Kano: L'estil pictòric Kano, iniciat per Kano Masanobu (1454-1550), va saber conjugar l'estil del Sumi-e heretat dels pintors xinesos, la nova producció dels seus seguidors japonesos juntament amb l'estil nadiu japonès de l'escola Tosa. D'aquesta manera, Motonobu aplicava la fina delineació dels contorns, molt propi del gust japonès, i no només feia servir tinta monocroma en els seus paisatges *sumi-e*, sinó també colors clars que expressava amb pinzellades.
78 Tsuda, Noritake, 2009, p. 244.

nova cultura feudal que s'allunyava de la delicadesa artística de l'època precedent Fujiwara (849-1185 dC). En aquest marc, l'aristocràcia militar complaurà d'encarregar retrats per engrandir el seu nom i conèixer, així, altres personatges contemporanis i històrics, com una forma de donar a conèixer la seva personalitat i d'identificar-ne tant el seu poder com la seva influència social. El fill de Takanobu, Fujiwara Nobuzane (1176-1265), continuarà la tradició del retrat, però en aquest compendi veiem atribuïda la seva autoria a l'*emakimono* de la làmina *The Diary of Murasaki Shikibu*, realitzada per il·lustrar el diari de la novel·lista Murasaki Shikibu (segles IX-X), famosa per la seva obra *Genji Monogatari* (794-1185 dC).[79] En aquesta ocasió, la Dama Murasaki narra esdeveniments singulars de la cort durant el regnat de l'emperador Ichijyô (987-1011). L'estil d'aquestes singulars pintures és molt semblant al de l'era anterior a Nobuzane, l'era Fujiwara; utilitza una estètica refinada i femenina que veiem exemplificada en la finor de les línies i la iconografia de les figures cortesanes ajagudes, de les quals amb prou feines podem veure el rostre a través de les cabelleres. Això es coneix amb el model Hikime Kagibana (dues línies per als ulls i nas de ganxo), estil al qual s'atribueix la capacitat de transmetre un efecte de calma i tranquil·litat, tot i el colorit pesat i opac de l'obra. Un altre recurs estilístic d'aquest tipus de pintura és el *fukinuki yatai*, és a dir, la representació de les estances on es desenvolupa l'acció sense dibuixar el sostre.

D'altra banda, el grup de làmines núm. 24, *Landscapes*, reprodueixen l'obra de Sesshū (1420-1506) i criden l'atenció perquè en aquest compendi s'observa una tècnica més continguda que en altres exemples anteriors. En aquest cas, fa èmfasi a delinear de manera precisa els elements de l'escena com les cases, vaixells o arbres que, simultàniament, conviuen amb els espais boirosos i amb les ombres de la llunyania.

En darrer lloc, cal destacar les làmines *Flowers and Birds*, obres mestres de Sakai Hoichi (1761-1829), admirador de l'estil decoratiu d'Ogata Korin. Sakai va més enllà i aconsegueix que els seus dissenys transmetin familiaritat amb el color ric i brillant de les seves pintures.[80]

79 *Emakimono:* És una narrativa il·lustrada en forma horitzontal, els orígens daten del període Heian. L'*emaki* combina tant el text com les imatges, i és dibuixat, pintat, o estampat en pergamins o rotllos horitzontals de fins a diversos metres de longitud (entre 9 o 12 metres).
80 Tsuda, Noritake, p. 233.



Reproduccions a fototípia dels paisatges de Sesshū, originals del segle XV, col·lecció privada Mori, Japó.

En el volum cinquè, trobem la reproducció en fototípies del grup escultural de la tríada Yakushi, al monestir de Yakushi-Ji, a Nara. La tríada es considera una de les grans obres mestres del període Tempyō, primera meitat del segle VIII. La figura principal mesura 4,20 m aproximadament i les altres dues, col·locades a banda i banda, 3,90 m. De les seves formes destaca la proporcionalitat de les figures, la feina naturalista del drapejat i la forma realista del cos, que inclou formes corbes d'influència estilística índia –en concret de l'escola Gupta–, i que correspon a l'escultura de la dinastia Tang a la Xina.

També cal tenir en compte la reproducció del treball en paravents de Maruyama Okyo (1733-1795) en les làmines núm. 37: *Dragons*. El tema principal és la criatura mitològica del drac, realitzat per Maruyama en or. En aquest cas, a diferència d'altres pintures reproduïdes en aquesta col·lecció sobre Okyo, veiem el nou estil al qual arriba el mestre, incloent temes místics allunyats de l'habitual reproducció d'escenes quotidianes en la natura. Aquí el mestre afegeix més idealisme i ficció, tot i que també recorre al realisme per a alguns detalls com les escates. Alhora, la pinzellada d'Okyo és més forta i grotesca, cosa que dona més esperit a la seva obra.

Finalment, cal destacar les reproduccions en fototípia de les pintures de Tawaraya Sotatsu (1576-1643) núm. 29: *Pictures of dresses*, realitzades originalment en paravents i que representen una sèrie de quimonos penjats. Aquesta reproducció és un exemple de l'estil decoratiu i original del mestre, que va començar basant-se en l'estil Tosa.[81] El colorit de les seves composicions el va portar a la fama: aplicava els colors daurats sobre la tinta fosca encara humida. El resultat final era una obra amb contrast i molt decorativa.[82]

En el cas del sisè volum, destaca el gravat a color de la làmina núm. 10: *Angel*, un dels pocs exemples que ens han quedat de les pintures d'àngels i instruments musicals que es van pintar sobre les columnes del temple Hokai a Hiro, a prop de Kyoto. La data de realització vacilla entre el segle XI i XII, i pertany a l'estil Fujiwara, una pintura al gust cortesà amb una estètica molt femenina. Tal com s'observa en el gravat, la figura destaca per la humanització del seu cos, rostre i vestimenta. La linealitat del dibuix aconsegueix transmetre una fluïdesa i amabilitat en el personatge que caracteritzen la pintura d'aquesta època i que va d'acord amb la simbologia de la virtut de la misericòrdia del Buda Amida.

També cal comentar del grup de làmines núm. 13 –que representen les figures de Surya (el sol) i Chandra (la lluna)–, dues de les dotze pintures que formen part dels dotze *devas* o deïtats, model iconogràfic xinès. De fet, aquestes pintures van ésser models representatius del nou estil de pintura budista que va arribar al Japó i que va desenvolupar l›escola Takuma sota la influència de la dinastia xinesa Song. L'artista que les va realitzar, Takuma Shoja (finals del segle XII), aconsegueix en aquesta ocasió composicions dinàmiques amb accentuades formes ondulants i colors que creen contrast. Els caràcters en sànscrit van ser escrits pel príncep Shukaku Omuro (1150-1202).

La famosa escultura del Daibutsu de Kamakura també apareix en aquest volum en la làmina núm. 28, com el misericordiós Buda Amida de bronze realitzat en el segle XIII, exemple de l'escultura monumental d'època Kamakura. La combinació del treball naturalista del drapejat,

81 Escola Tosa: Es va desenvolupar al Japó durant els períodes Muromachi (1333-1573), Momoyama (1573-1615) i Edo (1615-1868). Va pertànyer a l'estil Yamato-e, caracteritzat per la seva harmonia i la seva concepció diàfana i lluminosa, amb colors vius i brillants, línies simples i decoració geomètrica, generalment amb una temàtica històrica o literària.

82 TSUDA, Noritake, p. 230.

de la cara i el seu posat de meditació, aconsegueix transmetre'ns intimitat i pau espiritual.

Finalment, cal destacar la reproducció de les pintures del famós Miyamoto Musashi (1582-1645) a *Bird Sketches*. En aquesta ocasió, s'han seleccionat tres parts de la totalitat de dotze pintures que va realitzar en mostra de gratitud per al senyor Matsudaira de Aidzu. Miyamoto Musashi, autor reconegut per ser un gran espadatxí i per escriure l'obra *El Llibre dels Cinc Anells* (1643-1645), també va entrar en contacte amb l'art i la meditació zen, i així s'observa en les seves pintures de tinta xinesa que amb poques pinzellades en té prou per definir una sèrie d'animals: un corb, una au i un gall.

En el setè volum cal assenyalar, en primer lloc, el retrat del conegut monjo Ono-no Michikaze (894-966), una pintura realitzada anteriorment a l'època Kamakura, originalment en format *kakemono*, i que mostra el cèlebre Shodoka, cal·lígraf i un dels fundadors de l'estil cal·ligràfic japonès. En segon lloc, les làmines *Amitabha, Avalokitesvara, Shan-tsai*, per ésser l'exemple més antic d'iconografia budista de la doctrina de la Terra Pura del Buda Amida. Actualment, es creu que aquestes tres escenes formen part d'una obra pictòrica major en què es representen tots els sants del Sukhavati (Terra Pura). En l'escena apareix Buda Amida (Amitabha), Avalokiteśvara (Kannon al Japó –que simbolitza misericòrdia i compassió–), i Sudhana (Shan-tsai –l'acòlit de Kannon, protagonista del Sūtra Avatamsaka i que apareix amb un estendard–). Aquesta iconografia s'emmarca en l'època Fujiwara, quan l›art budista es promou al Japó per la poderosa família noble Fujiwara i la cort imperial, conformant un increment en la producció artística. En concret, el monjo Eshin Sozu o Genshin (942-1017) va tenir molta força amb la promoció del misericordiós Buda Amida i la seva doctrina de la Terra Pura; de manera que aquesta obra representa un nou punt de partida en l›art pictòric del Japó al segle x: s'allunya de les rígides convencions de la iconografia del budisme Shingon i inspira una nova vitalitat que va d'acord amb les demandes de l'aristocràcia.[83] Pel que

83 Lanzaco explica això: «Amb el desenvolupament del Budisme esotèric Tendai i Shingon, les seves creences es van consolidar com un privilegi exclusiu de l'elit noble de la Cort Imperial; exigia profund estudi i un auster estil de vida […]. A més, el poble no deixava de veure aquesta religió com llunyana i dificultosa. D'aquesta manera, i de manera gradual […] es va anar desenvolupant una fe popular, a l'abast de tots i atractiva, l'èmfasi no era arribar a la il·luminació sinó simplement aconseguir amb la fe en Amida Buda, l'entrada al Paradís de la Terra pura, després de la mort. La doctrina de la Terra Pura predicava la compassió de Buda», dins Lanzaco, Frederico, 2011, p. 237.

fa als exemples de la pintura *sumi-e* o *suiboku-ga* dels grans mestres de l'època Muromachi (1336-1573), es troba una reproducció en gran format de l'obra de Noami (1397-1476) *Mio-No-Matsubara*, pintor al servei del shōgun Ashikaga i estudiós del mestre japonès de *suiboku-ga* Shubun. Noami va estar influenciat especialment per l'obra del mestre xinès Mokkei (Muqi), i com a coneixedor de la tradició pictòrica xinesa, la cal·ligrafia, i les arts zen en general, observem que la seva producció està impregnada de tota l'estètica zen. Finalment, els paisatges de Shubun (finals del segle XIV-XV), obres mestres realitzades per a la família Toyotomi, estan realitzades en un estil zen delicat, refinat i amb un tractament dels detalls amb el qual aconsegueix una composició molt harmoniosa, però que, alhora, transmet un sentiment de sublim quietud. Shubun va ser pupil d'un dels primers i grans mestres japonesos de la tècnica del *suiboku-ga*, Josetsu (principis del segle XV).

En el volum vuitè ressalta la pintura de Mincho (1352-1431), que va ser un dels seguidors més notables de l'estil de Ganki o Yan Hui (finals del segle XIII), i els seus treballs van tenir molta influència en el període Muromachi. En aquest cas veiem un retrat de Dharma, que originalment és un *kakemono* de grans dimensions. Donada la popularitat de la secta zen a partir de l'era Ashikaga (1336-1575), aquest tipus d'iconografies varen ser molt reproduïdes pels pintors japonesos. L'estil de Mincho és molt conegut pels seus traços vigorosos i la seva forma d'alternar-los amb línies més fines, així com també destaquen les seves figures per la intensitat dramàtica que transmeten. D'altra banda, la làmina núm. 26 *Sailing Vessel in a Storm* és un paisatge de Sesson (1504-1589), un dels seguidors de l'estil de Sesshū que posteriorment s'anomenaria estil d'escola Unkoku. Aquest paisatge és una de les obres mestres de l'època de maduresa de Sesson en què el seu estil ha evolucionat a un traç més atrevit, com s'aprecia en la composició i representació dels elements naturals.

En contraposició amb el paisatge, la làmina núm. 35: *Hsi Wang Mu,* representa la llegenda de la fada que visita l'emperador Wu, de la dinastia Han, l'any 110 dC. Aquesta pintura en concret il·lustra el moment de la llegenda en què la fada descendeix de Konran al palau acompanyada d'un seguici de minyones amb instruments musicals. Aquest *kakemono* va ser realitzat per Toyohiko Okamoto (1773-1845), pintor de l'escola Shinjo i un dels pupils més importants del seu fundador, Goshun o Matsumura Gekkei (1752-1811). Aquesta escola rivalitzava amb l'escola



Fragment de la reproducció en fototípia de *Hsi Wang Mu.*

pictòrica del realisme de Murayama, en la diferència de realitzar obres amb un toc més literari.[84]

Finalment, cal destacar l'obra reproduïda d'Ikkei Ukida (segle XIX) en la qual realitza una caricatura historiada amb guineus, en format de rotllo a color i en estil d'escola Tosa. Ikkei Ukida era un aristòcrata molt nacionalista que creia que les arts tenien una incidència en la moralitat de la societat, creença que provocava que a les seves obres no només es representés el reviure de l'estil de pintura tradicional japonès Yamato-e, sinó que també contenien missatges crítics.[85] En aquest rotllo, expressa una crítica mordaç al shōgunat Tokugawa i al seu intent d'apuntalar la seva autoritat en declivi, en casar-se el shōgun amb una princesa imperial. Les seves obres representen les últimes reproduccions de l'escola Tosa a la fi del govern del shōgunat al segle XIX.

En el volum novè, trobem un exemple del treball de Hon'ami Koetsu (1558-1637) a la làmina núm. 24 *Hagi and Rabbit.* Hon'ami combinava l'herència de les arts decoratives del període Momoyama (1574-1614) amb l'estil nadiu Tosa. Es considera un precursor de les arts de l'era Genroku (finals del segle XVII) i, de fet, Ogata Korin va estar molt

84 TSUDA, Noritake, p. 247.

85 Yamato-e és un estil clàssic de pintura japonesa inspirat en les obres pictòriques de la dinastia Tang i desenvolupat a finals del període Heian. És considerat com un estil secular, basat en temes nadius provinents, en la majoria dels casos, de la literatura tradicional i caracteritzat per l'ús de tonalitats fortes.

influenciat per l'estil decoratiu de Hon'ami; per la qual cosa els orígens de l'escola Korin es deuen al treball de precursors com Hon'ami i Tawaraya Sotatsu. El mestre Hon'ami, a més de pertànyer a una família forjadora d'espases japoneses, dominava les arts zen com la cal·ligrafia o la cerimònia del te, i va ésser molt admirat, també, per la seva genialitat en el tractament de la laca. Els seus dissenys incloïen: nacre, estany i laca daurada. La seva producció exemplifica l'estil decoratiu de l'era Genroku (1688-1703) en què es desenvoluparien les tècniques decoratives, com l'esmentada laca daurada, que atorgaven sumptuositat i luxe. En aquest cas, es tracta d'un disseny per a un ventall amb elements figuratius de flors i animals, i també recorre a l'abstracció amb línies, caràcters japonesos –realitzats per Hon'ami– i el fons daurat.

També és curiosa la làmina núm. 1: *Cocks*, en què es reprodueix l'obra d'Itô Jakushû (1716-1800), un artista que va rebre la influència, al principi, de l'escola Kano, després dels pintors xinesos de la dinastia Yuan i Ming i, alhora, de l'obra de Korin Ogata. Itô va trobar finalment el seu propi estil i va ser especialment conegut per les seves pintures naturalistes de galls, ja que el mestre va estudiar amb molta dedicació aquest gènere.

D'altra banda, a la làmina núm. 6 *Wooden Image of Sakyamuni* veiem un exemple del treball escultòric de Jōchō (-1.057), un escultor molt famós del període Fujiwara, realitzat en fusta com era habitual en l'època. Aquesta escultura es troba al temple de Kofukuji a Nara. El seu escultor, Jōchō, va popularitzar la tècnica escultòrica d'utilitzar diversos blocs de fusta per fer una sola figura, la qual cosa era innovadora i va crear un precedent en l'escultura japonesa.[86] A més, els trets facials i els suaus plecs tallats li atorguen una elegància pròpia de l'art budista d'aquesta època. En contraposició amb aquest estil d'escultura, trobem en el mateix temple de Kofukuji, a Nara, la figura de Virudhaka, realitzada per l'escultor Jitsurgen, a la làmina núm. 9: *Wooden Image of Virudhaka.* Jitsurgen va representar el rei de Kosala (segle v aC), l'anihilador de la tribu dels Shakias en què va néixer Buda. Aquesta escultura, influenciada per la cultura marcial d'època Kamakura, es troba en el marc de la reconstrucció de grans monestirs budistes, mostra un estil més expressiu i dinàmic, i intenta reflectir un sentiment heroic. No obstant això, es tracta d'un estil contingut pel que fa a l'expressionisme d'altres escultures d'aquest període, com les obres de l'escultor Unkei (1150-1223).

86 Tsuda, Noritake, p. 126.

Reproducció en fototípia de *Wooden Image of Sakyamuni* (esq.) i estàtua de Narayana, el déu indi, encarnació de Brahma i creador del món, a les portes sud del temple Todaiji, l'original per Unkei, finals del segle XII-XIII, Japó.

A la làmina núm. 27 hi ha una versió de Korin Ogata de *Gods of Thunder and of Storm*, disseny original de Tawaraya Sotatsu que va influenciar Korin. A diferència del primer, Korin aconsegueix transmetre moviment amb als seus personatges i els col·loca més centrats en la composició donant cos al núvol que els sosté. Tot i així, cal dir que les dues obres són molt similars i que les seves grotesques expressions caracteritzen per igual el tema.

Finalment, trobem un exemple dels tigres de Ganku (1749-1838) en la làmina núm. 33. El mestre Ganku va ésser el fundador de l'escola o estil Kishi que deriva del realisme exòtic del mestre xinès Chen Nan Pin de la dinastia Ming. Aquestes escenes són uns dels exemples més característics de Genku i formen part d'un paravent datat el 1808 en l'apogeu de la seva carrera.

En el volum número 10, es veu un exemple de l'escultura del període Nara a la làmina núm. 4. Aquesta escultura de Subhuti és un exemple excel·lent de l'escultura lacada d'època Tempyō (segle VIII). Mesura un 1,5 m d'alt i és interessant ja que és un exemple de la tècnica Kanshitsu –escultura recoberta amb laca. Per transmetre espiritualitat, l'autor ha

recorregut a expressions facials meditatives amb els ulls entretancats i posats d'amabilitat i humilitat.

En aquest compendi també crida l'atenció el gravat a color de Guijie (632-689), a la làmina núm. 5, que va ser un traductor de textos budistes del sànscrit al xinès i va ser reconegut per ser el patriarca de la secta budista Hosso. Els caràcters de l'obra original s'atribueixen a Ono-no Michikaze (894-966) a partir de l'observació de la data de realització, probablement, de meitats d'època Fujiwara. L'obra original es conserva al temple Yakushiji i és un exemple del tipus de retrats de monjos i patriarques que es guardaven en temples com a exemples de virtut, encara que també podien utilitzar-se en rituals commemoratius i devocionals. En concret, aquest retrat s'utilitzava en els rituals Jionkai del temple Yakushiji a Nara. Com veiem en aquesta làmina, l'estil de la línia és un pèl arcaïtzant i s'observa una combinació de monumentalitat i humanitat, buscant més aviat transmetre una personalitat que un retrat realista.[87]





Gravat a color de *Guijie* (esq.) i reproducció en fototípia de *Landscapes*, l'original del mestre Soami.

87 The Metropolitan Museum of Art, Col·lecció en línia: «Portrait of Jion Daishi (Guiji)».

També cal destacar l'obra reproduïda d'un mestre de l'escola Tosa, Keinin Sumiyoshi, en el marc de la producció de rotllos que il·lustraven famoses batalles en el període Kamakura. La làmina núm. 10, amb la reproducció d'un fragment de la Heiji Monogatari n'és el millor exemple: es tracta de tres rotllos a color que destaquen per una execució poderosa a causa d'una composició dinàmica, l'elaboració de detalls, la riquesa de colorit i uns personatges vívids.

Finalment, cal assenyalar els paisatges del mestre Soami, famós pels seus dissenys de jardins japonesos *karesansui* (jardí sec zen) com el de Ginkakuji a Kyoto. L'estil de Soami en el paisatge té la clara influència dels mestres xinesos del sud, amb l'ús més cursiu i menys angular de les línies, molt semblant a la pintura del seu avi Noami. Amb Soami s'aprecia, a més, una tendència a simplificar els detalls amb poques línies a diferència del refinament i el tractament dels detalls que veiem amb el mestre Shubun. En aquest cas, els kakemonos reproduïts en la làmina núm. 18 pertanyen al temple Daisen in.



Part d'una escena en fototípia del rotlle il·lustrat del *Heiji.*

En el volum onzè destaca el paisatge de Hsia Kuei (1195-1224), un dels grans mestres xinesos del Sumi-e que treballava per a l'emperador Ning-tsung (1195-1224). Aquest tipus de paisatge es considerava un model del segle XVI al XVII a la cort del shōgun Ashikaga. Els pintors japonesos admiraven la seva obra i aprenien d'ella de la mateixa manera que succeïa amb la producció dels mestres xinesos Ma Yuan (1160-1225) i Mokkei (1210-1269). Aquest tipus de paisatge, com passa amb altres produccions derivatives de Sesshū, Sesson, els tres Ami o Shubun, reflecteix els ideals zen que, com hem comentat anteriorment, tenen com a temes d'interès els paisatges, la natura, els animals, figures de l'ensenyament budista o bé simbolitzen la meditació.[88] En aquest cas, el paisatge representat és un exemple en què puresa i simplicitat es transmeten a través dels elements naturals. Per exemple, les muntanyes acaben sent pràcticament ombres suggeridores en la llunyania.

Un altre dels artistes a esmentar és Nagawasa Rosetsu (1755-1799) i la seva obra reproduïda en la làmina núm. 32 *A chinese Beauty*. Rosetsu va ser deixeble de Maruyama Okyo, un dels mestres més populars i prolífics del segle XVIII. Sota el seu ensenyament, Rosetsu va realitzar obres d'estil realista i delineats precisos, com veiem en la làmina que s'ha reproduït en aquest compendi. No obstant això, Rosetsu és més conegut per un estil propi de pinzellada forta, lliure i excèntrica, amb colorits forts i composicions dinàmiques, més a to amb la pintura zen. Això no hauria de sorprendre'ns, ja que era un estudiant de la doctrina i, de fet, canviaria el seu estil lineal inicial a un nou estil zen amb transparències i ombrejats a partir del 1786-87. Un exemple són els treballs de *Landscape and chinese figures*, *Landscape in the moonlight* o *Bamboo*.[89] De manera que aquesta làmina ens demostra l'habilitat i la destresa de Rosetsu per realitzar obres a l'estil realista en contraposició amb l'estil personal que desenvolupa posteriorment.

També crida l'atenció el gravat a color de la reproducció de l'obra *Peacock* de Soken Yamaguchi a la làmina núm. 33, un altre dels pupils de Murayama, que destaca pel realisme de la representació del paó mitjançant el delineat fi del dibuix, el colorit i el realisme del plomatge.

88 Laura Clavería ho sintetitza amb l'afirmació següent: «Natura, art i religió és una mateixa cosa, perquè tota la bellesa participa de la naturalesa còsmica de Buda», dins CLAVERÍA, Laura, 2008, p. 52.

89 THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: «Nagasawa Rosetsu. Landscape and Chinese Figures», 2000. WORCESTER ART MUSEUM, Col·lecció en línia: «Nagasawa Rosetsu *Bamboo*».



Gravat a color que reprodueix *Bodhisattva Lung Meng.*

Per acabar, cal assenyalar la presència de l'artista Sosen Mori (1747-1821) amb la reproducció de la seva obra a la làmina núm. 31 *Wild Bagder in the Moonlight*. Sosen Mori va començar amb la influència de l'estil Kano i de les escoles realistes de la seva època, Maruyama i Shijo. Finalment, va aconseguir l'èxit amb reproduccions d'animals que es van considerar admirables pel seu realisme, per la concepció

de l'escena i la il·luminació. En aquest cas, el realisme del pelatge del teixó fa d'aquesta obra un dels seus treballs més coneguts.

En el volum dotzè, sorprenen els gravats a color brillants de les pintures de la Sala les Oques Salvatges del Palau Imperial de Kyoto, *Wild Geese Among Reeds*. Aquest treball va ser realitzat en una sèrie de tres portes corredisses per Renzan Kishi (1805-1859), un pintor que hereta l'estil naturalista i realista del seu mestre Ganku Kishi (1749-1838). Per a aquest encàrrec, Renzan reprodueix una sèrie d'oques que interactuen en el seu entorn natural, en què destaca el treball detallista realitzat en la seva anatomia i plomatge.

Un altre delicat treball està representat en la làmina *Lotus Flowers*, d'autoria anònima. Es tracta de la decoració de l'altar portable de Tayema Mandala, que va ser traslladat al temple de Tayemaera pel shōgun Yoritsume Fujiwara el 1242. Les flors, pintades en or, destaquen sobre la superfície lacada de manera molt rítmica i delicada. És un dels pocs exemples que hi ha d'altars portables d'aquestes dimensions del període Fujiwara (849-1185 dC).

Per finalitzar, cal destacar el gravat a color de la làmina núm. 4 *Bodhisattva Lung Meng*, que representa el retrat del monjo Lung Meng, fundador de la secta esotèrica budista a l'Índia. El seu autor, el monjo Kobo Daishi (Kukai), va portar al Japó el budisme esotèric el 812 durant el període Heian, de manera que, aquest tipus de treballs, formaven part de la nova iconografia sobre personatges i deïtats budistes que s'importava de la Xina.

CENT OBRES MESTRES DE LA PINTURA JAPONESA

Resum

One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art *conté reproduccions d'obres mestres de la tradició pictòrica japonesa en fototípia i gravat a color. Comprèn des de l'any 573 dC fins al 1867, i destaquen sobretot les produccions de Sumi-e (tinta xinesa sobre paper), emakimonos (rotlles il·lustrats) de temes budistes i bèl·lics, i els retrats d'importants figures de la història japonesa.*

El Centre de Lectura de Reus compta amb el primer volum de la sèrie: *One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art*, un catàleg divers de reproduccions d'obres mestres de la tradició pictòrica al Japó. Hi trobem obra sacra, de paisatge, retrat, escenes bèl·liques, literatura il·lustrada i, fins i tot, caricatura, en fototípies monocromes i gravats a color. Segons el col·leccionista i especialista G. Baxley, la sèrie va tenir dues edicions. La primera, a la qual pertany el volum d'estudi, és del 1906-1909, i la segona, del 1913, comptava amb el doble de gravats a color.

Del volum que es conserva a la biblioteca del Centre de Lectura de Reus cal destacar, en primer lloc, el format de l'índex, ja que resulta el més complet en comparació amb altres sèries de la col·lecció. Inclou: el títol de cada làmina, el nom de l'artista, l'escola, el període i, fins i tot, el propietari de l'obra original. En relació amb aquest últim, la informació es va obtenir de la tasca de documentació i localització de tresors nacionals, d'acord amb les polítiques culturals que s'havien estat duent a terme des de finals del s. XIX al Japó. Per tant, s'ha de valorar aquesta llista de personatges de la societat japonesa del moment, involucrats en el panorama artístic com a posseïdors d'importants llegats artístics ja que és una manera de conèixer, actualment, una part de l'historial de cada obra reproduïda en el volum.

També són importants els onze capítols que descriuen la selecció de les làmines pel professor i especialista en art oriental Omura Seigai (1868-1927), la funció de les quals, de la mateixa manera que en altres publicacions de Shimbi Shoin, fou guiar el lector per comprendre les obres en el seu context historicoartístic. En el cas d'estudi, la llista de contingut comprèn des de l'any 573 dC fins al 1867, amb la intenció de fer un recorregut per la història pictòrica japonesa. La selecció d'obres reproduïdes va ser escollida per membres de l'Escola de Belles Arts



One Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art (1906).

de Tòquio i del Museu Imperial, i el prefaci va ser escrit per Naohiko Masaki (1862-1940), director en aquell moment de l'Escola de Belles Arts de Tòquio. El prefaci és un text introductori però també crític per l'absència de treballs patrimonials en la tradició historicoartística al Japó i pel poc accés a les peces d'art originals a principis del segle XX. Aquests fets, en l'opinió de Naohiko Masaki, eren contraproduents per l'educació artística.

Pel que fa al contingut de les làmines, cal assenyalar especialment els exemples de paisatge *suibokuga* o *sumi-e* (tractats en articles anteriors) i la reproducció d'altres obres importants, com ara el retrat de Rinzai (fundador de la secta Zen del budisme al Japó), el retrat del príncep regent Shôtoku, el frontispici il·luminat d'un Sūtra del temple Itsukushima, i els *emakimonos* il·lustrats de l'època Kamakura.

El *Retrat de Rinzai* (Linji Yixuan, segle IX), fundador de la secta budista zen que pren el seu nom, data del segle XIV, pertany a la col·lecció del temple Daitokuji i s'atribueix a Soga Jasoku (1483). Aquest retrat forma part d'un tríptic en el qual apareix al costat d'altres dos patriarques del budisme xinès zen, Daruma i Tokusan (Deshan Xuanjian). Aquesta obra s'emmarca en l'època Muromachi (1336-1573), quan l'art, l'estètica i la iconografia budista zen floreixen a la cort japonesa. Rinzai és representat en postura de meditació, encara que amb feresa continguda, i recolzant el seu puny dret sobre l'altre palmell de la mà, en senyal de brusquedat. Aquest gest fa referència al caràcter del mestre zen, famós pels seus mètodes directes i violents, utilitzant els crits de *Kutsu!* per a la inducció a la il·luminació i acte seguit colpejant amb la seva vara al practicant. La representació de Soga Jasoku, amb un traç senzill però atrevit, emfatitza la naturalitat de la caiguda del vestit del monjo i l'expressivitat d'aquest. L'obra original va ser realitzada a color.





Gravat a color que reprodueix el retrat del príncep Shôtoku, segle VIII, anònim (esquerra). Fototípia del *Retrat de Rinzai*, original del segle XIV, a color, per Soga Jasoku.

El *Retrat del príncep Shôtoku*, del segle VIII, exemplifica, d'altra banda, l'estil pictòric d'influència xinesa Tang en la pintura japonesa, propi del període Nara (646-793). Encara que es desconeix l'autor, estudis recents l'atribueixen a un artista natiu. Representa el príncep regent Shôtoku (574-622) amb el seu germà petit Yeguri a l'esquerra i el seu fill Yamashiro a la dreta. El príncep, fill de l'emperador Yômei, va viure durant el període Asuka (552-710) i la seva imatge es va divinitzar com a símbol budista i de pacifisme. Nombroses llegendes van sorgir de la seva vida, vinculant el príncep amb el Buda històric, l'encarnació de Buda. Aquesta opinió, però, no tenia cap base en la teologia budista. Shôtoku era, de fet, un energètic i visionari líder polític que va afavorir l'establiment del budisme com a religió oficial de l'aristocràcia governant i del país. Tanmateix, sense posar en dubte la seva espiritualitat, probablement va preveure els avantatges d'estabilitat d'una unitat política i les influències civilitzadores del budisme, la gran religió que en aquest període va dominar la major part d'Àsia. D'entre els seus èxits religiosos hi ha la còpia de les escriptures budistes, com ara el Sūtra del Lotus, i la fundació de temples budistes, com per exemple el venerat Horyuji.[90] La seva reputació com a ideal d'home d'estat confucià es deu a l'establiment d'un sistema judicial amb dotze graus basat en mèrits i èxits, a l'elaboració de la primera constitució japonesa en xinès el 604, aproximadament, i a la promoció de relacions diplomàtiques amb la cort imperial xinesa de la dinastia Sui (589-618). Precisament, s'emfatitza la seva vessant política en aquest gravat, ja que apareix vestit com un buròcrata amb robes cortesanes d'estil xinès, el tocat oficial i les sabates aristocràtiques, sostenint unes notes en paper per realitzar uns rituals a la cort. També porta una espasa enjoiada, símbol imperial d'autoritat política i militar. L'elecció d'aquest personatge històric en el seu aspecte més polític en el segle VIII, reflecteix l'interès de vincular la família imperial amb el poder del budisme en un moment en què es consolida com a religió d'estat i guia espiritual de

90 El Sūtra del Lotus (Saddharma Pundarika), és el sūtra més popular en el budisme Mahâyâna, traduït al xinès el segle III dC. Conté els ensenyaments principals de Shâkamuni (Buda) abans de la seva entrada al Nirvana. És el sūtra preferent de l'escola budista japonesa Tendai i, posteriorment, Nichiren. El seu contingut és el més considerat i complet de tota la doctrina. Emfatitza que tots els éssers vivents tenen la naturalesa divina de Buda i, en conseqüència, poden arribar a la il·luminació (Buddhahood).

les masses. A més, el fet de representar-se a l'estil xinès, mostra la concepció de la cultura i la cort xinesa com a model de sofisticació cortesana al Japó.

Frontispiece to a ū-*roll* és una producció posterior, del període Heike (1156-1185), i es tracta de la decoració d'un dels rotlles il·lustrats de sūtres –ensenyaments textuals d'un determinat aspecte de la religió budista o hinduista–, Heike Nôkyô, que la família Taira va donar al temple xintoista d'Itsukushima a Miya-jima (Hiroshima). Realitzat entre 1164-1167, la col·lecció total és de 32 rotlles il·lustrats, amb tinta sobre paper decoratiu, i mesura cadascun 25,4 x 537,9 cm. En la realització d'aquesta obra magna, hi va participar el senyor feudal Taira no Kiyomori amb els textos, els seus fills i 32 membres de la família més. El seu contingut tracta el Sūtra del Lotus, el Sūtra d'Amitabha i el Sūtra del cor.[91] L'estil d'aquestes singulars pintures és molt semblant al de l'era anterior, l'era Fujiwara; s'utilitza una estètica refinada i femenina que veiem exemplificada en la finor de les línies i la iconografia de les figures ajagudes, de les quals amb prou feines podem veure el seu rostre a través de les cabelleres.

També destaquen les reproduccions d'*emakimonos* –rotlles il·lustrats– de l'època Kamakura (1185–1333), com ara les reproduccions del rotlle il·lustrat d'Ippen Shonin Eden (biografia il·lustrada del monjo Ippen o Hônen Shonin Eden), i la biografia il·lustrada del monjo Hônen. Aquest tipus de temàtica s'entén per la influència de l'esperit marcial i auster del shōgunat de Kamakura en la cort i la vinculació amb nous corrents budistes que van popularitzar la doctrina. En definitiva, es tractaven temes seriosos, profunds i espirituals, com ara llegendes sobre batalles, temples, déus, patriarques o monjos. També s'utilitzaven en un sentit pedagògic per a la formació de joves monjos i per incrementar el número de creients. Un exemple d'aquestes històries religioses la veiem en la reproducció d'una escena del Hônen Shonin Eden o la biografia del monjo Hônen Shonin, fundador de la secta budista de la Terra Pura Jôdo (Hônen) al Japó. L'*emakimono* data de finals del segle XIII-XIV, i es tracta d'un conjunt molt extens de 48 rotlles amb 235 il·lustracions i text. La versió més coneguda

91 El Sūtra d'Amitâbha és propi de la secta budista de la Terra Pura (Jôdo, especialment difosa per les escoles Hônen i Shinran al Japó) i se centra a repetir el nom «Amida» per obtenir la salvació. El Sūtra del cor (Hanny Ashingyô) destaca per l'ensenyament del buit i conté la famosa frase: «No hi ha cap altra forma que el buit. El buit no és cap altra cosa que la forma.» [*Shikisoku-zekû, Kûsoku-zeshiki*.]



Reproducció en gravat a color d'una escena del Hônen Shonin Eden, la biografia il·lustrada del monjo Hônen, original del segle XIV, per Tosa Yoshimitsu i altres pintors, col·lecció del temple Choin-in, Kioto.

pertany al temple Choin-in (Kyoto), el temple principal de la doctrina de la Terra Pura, i va ser un encàrrec de l'emperador Go-Fushimi que també hi va participar amb la seva cal·ligrafia. L'obra va ser dirigida pel monjo Shunshô i realitzada pel pintor Tosa Yoshimitsu, pintor de cambra, conjuntament amb altres vuit pintors. Altres membres de la cort, aristòcrates i ministres hi van participar amb la cal·ligrafia. L'estil Tosa es basava en l'estil natiu Yamato-e, contraposat a l'estil i la temàtica xinesos, que tenia com a característica essencial una tècnica basada en un perfilat molt precís de les figures i els objectes que tancaven taques planes de color. També, com es pot observar a la figura 4, es manté el recurs *fukinuki yatai*, representació de les estances on es desenvolupa l'acció sense dibuixar el sostre.

D'altra banda, en la làmina núm. 32, *The Panoramic Record of the Battles of the Later Three Years*, s'hi representa la reproducció d'una escena bèl·lica de la batalla de Gosannen Kassen, o la guerra dels Tres Anys (1347), per Kose no Korehisa, també anomenat Hida no Kami

Korehisa, artista que va viure durant el segle XIV.[92] La guerra dels Tres Anys va tenir lloc al nord de la província de Mutsu (1083-1087). Minamoto no Yoshiie (Hachiman Taro), governador de la província, va prendre mesures per posar fi als combats entre les diferents branques del clan Kiyohara. Yoshiie va rebre l'ajut del seu germà, Minamoto no Yoshimitsu, i el conflicte va concloure amb èxit amb el setge a la fortalesa de Kiyohara a Kanezawa. L'artista va representar l'escena en un estil natiu, Yamato-e*,* encara que en comparació amb altres pintors, el seu estil natiu va adquirir un traç més nerviós i dur.[93]

92 El Gosannen Kassen emaki, és la representació pictòrica més antiga de l'esdeveniment, pintat el 1347 per Kose no Korehisa, amb la cal·ligrafia –en els passatges de text– per Tsuchimikado Nakanao i Sesonji Yukitada, basat en l'Oshu Gosannen ki', escrit pel monjo Gen'e.

93 Durant el segle IV, les escoles Kose, Tosa, Takuma i Fujiwara, que treballaven el mateix estil natiu Yamato-e, es van acabar influenciant les unes a les altres. L'escola Kose fou una família d'artistes de la cort, fundada per Kanaoka Kose la segona meitat del segle IX, durant el període Heian. Va canviar pintures d'estil xinès amb temes xinesos per un estil japonès i, per tant, va jugar un paper important en la formació de la pintura d'estil Yamato-e a partir del segle X.

EL TEMPLE KITA-IN O DE LA MÀXIMA FELICITAT, UNA MOSTRA DELS INTERESSOS ARTÍSTICS I ESTÈTICS DELS TOKUGAWA (SEGLE XVII)

El conjunt de pintures que han estat reproduïdes en gravat a color i fototípia en el volum de *Saigaku Gwashu* (Starhill, 1912), pertanyien al Temple Kita-in, a Kawagoe. Un temple budista de la secta Tendai que va prosperar el 1599 gràcies a les relacions que va establir l'abat Tenkai (Jjigen Daishi, 1536-1643) amb la cort de Kyoto i els tres primers shōguns Tokugawa d'Edo, mecenes del temple. L'influent monjo Tenkai va actuar com a assistent polític del shōgunat i, com a resultat, es va fer erigir en els terrenys del temple Kita-in un altar xintoista dedicat al shōgun Ieyasu Tokugawa (1543-1616) i el Senba Tōshō-gū (1633). Anys més tard, el shōgun Iemitsu Tokugawa (1604-1651) va contribuir també a la reconstrucció del temple després d'un incendi, traslladant unes habitacions del castell d'Edo.[94]

Aquesta vinculació entre el temple budista Kita-in i el shōgunat dona significació al tipus de pintures que el temple guardava, una mostra dels interessos artístics i temàtics de l'autoritat militar i política als inicis de l'època moderna al Japó. En primer lloc, trobem el grup de 24 pintures de diversos professionals (*Shokunin zukushi-e*), tresor patrimonial del Senba Tōshō-gū, que ha donat peu a relacionar-lo amb un mecenes noble samurai, a causa de l'èmfasi en oficis relacionats amb la guerra i la caça que han estat representats. En segon lloc, el conjunt dels retrats dels trenta-sis mestres poetes, actualment al Museu d'Història i Folklore de Saitama, van ser realitzats per Iwasa Matabei (1578-1650), a petició del shōgun Iemitsu per a l'altar Senba Tōshō-gū del Kita-in.



94 L'habitació on es diu que va néixer Iemitsu Tokugawa i les estances de la poderosa Kasuga no Tsubone (1579-1643), mainadera del shōgun i després responsable de les seccions femenines del castell.



Entrada del temple Kita-in (a la pàgina anterior). Visió general i estances del castell d'Edo que es conserven al temple.

I, en tercer lloc, les *Dotze pintures de diversos falcons* va ser la donació d'una família vassalla del shōgun Ieyasu Tokugawa al mateix altar. La temàtica no és casualitat, ja que la representació de la falconeria s'associava a la nova autoritat nacional del shōgunat, que al mateix torn l'afavoria per tractar-se d'un esport que, com la caça, simbolitzava noblesa, poder i esperit guerrer.

Descripció del tresor patrimonial de principis del segle XVII del Kita-in

El conjunt de làmines originals del *Shokunin zukushi-e* (*Pictures of Various Workmen*) atribuït a Kano Yoshinobu (1552-1640), deriva de la popular iconografia *shokuin uta-awase-e* (pintures d'un concurs de poesia entre persones de diverses professions), i representava a artesans i especialistes en un imaginari concurs de poesia, amb eines i vestimentes que els vinculaven amb els seus oficis.[95] Aquest interès i aquesta curio-

95 Aquesta temàtica constituïa una tradició artística des del segle IX, i va esdevenir molt popular entre l'aristocràcia del segle XII.



Gravat a color d'una làmina del *Shokunin zukushi-e* (*Pictures of Various Workmen*) atribuït a Kano Yoshinobu. Escena del fabricant de ventalls. Procés Awase (esq.), decoració (centre, al fons), plegament del paper (dreta) i modelatge de l'estructura de fusta (marge dret).

sitat de les elits pels artesans i/o especialistes, anomenats «*shokunô*» (professionals amb talent, ni camperols ni aristòcrates) es devia a una admiració i respecte per les seves habilitats. Inclosa hi havia la creença que aquestes persones descendien del món espiritual.[96] En el cas del grup de 24 pintures de diversos professionals (*Shokunin zukushi-e*), s'innovava amb el protagonisme i la representació d'aquests personatges en els seus llocs de treball, trencant amb l'esquema clàssic de situar el personatge individualment sobre el tatami (*agedatami*) i/o fora de context, com succeïa en les pintures de concursos de poesia i biografies de poetes. Les pintures originals es van estructurar en dos paravents i els oficis representats van ser: escultor (*busshi*), fuster (*banjo-*), artesà del xiprer (*himono-shi*), ferrer (*kaji-shi*), artista de nacre (*raden-shi*), teixidor (*hataori-shi*), estampador (*kataoki-shi*), costurer (*nuitorishi*), lacador (*makie-shi*), transcriptor de sūtres (*kyo-ji*), boter (*oke-shi*), polidor (*togi-shi*), fabricant de paraigües (*kasa-shi*), de fletxes (*yazaiku-shi*), d'armadures (*kacchu-shi*), de pinzells (*fude-shi*), de fil (*ito-shi*), de cuir (*kawa-shi*), de ventalls (*o-gi-shi*), d'arcs (*yumi-shi*), de catanes (*katana-shi*), de rosaris (*juzu-shi*), de protectors de pell (*mukabaki-shi*) i de tatamis (*tatami-shi*).

Un exemple de gravat a color del volum ens mostra el fabricant de ventalls de paper, en el qual apareixen les tipologies de ventall plegable *suru* i l'arrodonit *uchiwa* al mostrador, i alguns moments concrets del procés de creació: la unió de tres capes de paper amb cola (Awase), la

96 Kameda-Madar, 2015.

seva decoració, el procés de plegament i la de donar forma a l'estructura de bambú amb el singular ganivet semicircular *wakikaki*. Tanmateix, cal afegir que es un procés més laboriós i creatiu. Per donar forma a l'estructura de fusta, un cop s'han tallat les peces fines i individuals de les varetes, les interiors i les dues exteriors, es realitza un petit orifici a la part inferior amb el *maigiri* (cargol dansaire), i s'ajunten les varetes amb un rebló. Després, es deixen en remull per estovar i suavitzar la fusta. Tot seguit, es col·loquen transversalment al *wakikaki* que dona forma al conjunt.

Finalment, un cop assecat es poleix amb l'*inoki*, un ullal d'os; i, si es desitja, es pot pintar o gravar l'estructura de fusta. Per acabar, es posa un rebló (*kaname)* per l'orifici de la part inferior. S'utilitzava barba de balena i s'assegurava amb l'eina *hibachi*, unes pinces calentes.

D'altra banda, el procés del paper comença amb la seva elaboració i la unió de tres capes de paper amb cola (Awase). Després, es fa el tall seguint un motlle semicircular per donar forma. Tot seguit, es realitza la decoració, que varia segons el disseny, on era habitual l'aplicació directa dels pigments i l'estampació amb gravat o capes de paper decoratiu. Després, el procés d'unir les varetes de fusta amb el paper requereix d'habilitat. Primer, l'artesà bufa el marge del paper per on s'han realitzat prèviament els orificis per introduir les varetes interiors (*jihuki*) amb cola, i procedeix a la introducció simultània de totes les varetes. Després, es deixa plegat i en pressió. Finalment, les últimes dues varetes exteriors es corben lleument i s'enganxen al paper de guarda.

D'aquesta manera, podem concloure que la col·lecció no només és apreciada pels seus valors artístics, sinó que també es presenta com una eina molt útil per estudiar els costums i usos de l'època. Podem valorar el treball d'investigació realitzat per l'artista, que va aconseguir retratar fidelment els tallers, la seva arquitectura exterior i interior, vestimentes dels treballadors i els estris de l'època per cadascun dels treballs. En aquest cas, l'obra original es va atribuir a Kano Yoshinobu (1552-1640), pintor oficial de la cort imperial a Kyoto, que va rebre el títol d'Hôgen (l'ull de la llei).[97] D'entre les característiques estilístiques, cal

97 Kano Yoshinobu era fill del germà més jove de Kano Motonobu (1476-1559). Nascut a Kyoto, va estudiar pintura amb Kano Mitsunobu i el seu fill, Sadanobu.
Ull de la llei: Un rang oficial del sacerdoci. Al principi comportava una funció o un grau de responsabilitat, més tard va esdevenir una formalitat, conferida només com un títol honorífic.

assenyalar la perspectiva a vista d'ocell –un recurs habitual en rotlles il·lustrats clàssics–, el detallisme i la naturalitat de les figures.

En segon lloc, trobem la versió dels retrats dels trenta-sis mestres poetes per Iwasa Matabei, un gènere pictòric i literari famós de biografies de poetes clàssics importants, és a dir, dels períodes Asuka, Nara i Heian. [98]Els retrats eren essencialment imaginaris i es representava la figura completa i individual sobre un tatami, una referència a la disposició que s'utilitzava en els concursos reals de poesia. En aquesta ocasió, l'estil del mestre Matabei també donava continuïtat a la tradició pictòrica amb un delineat fi i geomètric, i l'ús opac dels colors propi de l'escola Tosa, encara que a través del seu estil personal i delicat. Algunes característiques pròpies dels rostres dels personatges de Matabei serien els caps allargats i els detalls com, per exemple, els contorns cargolats interns de l'oïda o una lleu protrusió del globus ocular.[99] Aquesta influència de l'escola Tosa el va portar a representar temàtiques clàssiques com el conte d'en Genji o els contes d'Ise, però també coneixia i va treballar la tradició pictòrica xinesa i l'escola Kano. De fet, el seu primer mestre va ser probablement Kano Naizen (1570-1616). Tanmateix, la signatura en la seva obra dels trenta-sis mestres poetes evidencia que també va ser deixeble de Tosa Mitsunori (1583-1638). De la seva vida, coneixem que era fill d'Araki Murashige (1568-1580), un senyor feudal important del castell d'Itami, però va créixer a Kyoto utilitzant el cognom de la seva mare, Iwasa, després que la seva família fos destruïda per Oda Nobunaga, el 1579. Més endavant, a través de la seva estada a la província d'Echizen, al castell feudal de Fukui, la seva fama va arribar al shōgun.

De la mateixa manera que al *Shokunin zukushi-e* amb els oficis, aquest tipus de producció també ens convida a conèixer la llista de poetes més admirats de la tradició japonesa. Per exemple, el poeta Kakinomoto no Hitomaro (-690) un dels màxims exponents de la poesia japonesa clàssica, o la princesa Saigû no Nyôgo (929-985).

Hitomaro és conegut pel conjunt de poesies que apareixen al Man'yōshū (759) –la col·lecció més antiga i de més rellevància històrica–, així com per la seva posterior divinització. Va ser un poeta de la cort de Yamato i va servir a tres sobirans: l'emperador Temmu (673-689),

98 Els precedents són el *Sanjūrokkasen* (*Els trenta-sis immortals de la poesia*, segle XI), *Nishi Honganji* (segle XII) i *Nyōbō Sanjūrokkasen* (segle XIII), que agrupa exclusivament trenta-sis poetes cortesanes i el *Chūko Sanjūrokkasen* (*Els trenta-sis immortals de la poesia d'època Heian*, segle XII).
99 Daugherty, 2002.

l'emperadriu Jito (690-697), i l'emperador Mommu (697-707). Pel que fa a la seva tècnica, es considera un mestre de l'epítet Makura Kotoba (paraula coixí), que s'utilitzava substituint paraules o expressions per altres, per donar un sentit de majestat als elements descrits. Per exemple, el lloc *Yamato* (Japó) és *Hi no moto no* (l'origen del sol). Moltes de les seves poesies van ser escrites per a ocasions públiques, com és el *Lament pel Princep Takechi*, o a causa de successos que el van commocionar especialment, com la visió d'un cadàver al Mt. Kagu:

草枕旅の宿りに誰が嬬か國忘れたる家待たまくに

Kusa makura	Herba plegada, el teu coixí
tabi no yadori ni	L'únic allotjament en el teu viatge
ta ga tuma ka	De qui seràs marit?, em pregunto
kuni wasuretaru	Encara que en la teva terra, oblidat
ipe matamaku ni	A la llar, ells t'esperen.[100]

De la princesa imperial Saigû no Nyôgo, també coneguda amb el nom de Kishi Joô, n'apareixen algunes poesies a l'antologia imperial del Shuishu (entre 1005-1011), conformat per 20 llibres i compilat per ordre imperial. En l'apartat de miscel·lània, al llibre vuitè, trobem aquests exemples de poesia curta *waka* de la poetessa:

ことのねに峯の松風かよふらしいづれのをよりしらべそめけん

koto no ne ni	La cítara es tensa
mine no matsukaze	amb el vent dels pins a la part alta del cim
kayofurashii	Fa so;
idure no wo yori	Quina de les cordes és
shirabe someken	La que em farà iniciar el meu camí?

També és una de les cinc dones poetes del gènere pictòric dels *Trenta-sis poetes immortals*. La seva iconografia mostra fàcilment el seu estatus imperial, ja que és representada darrere del *Kichô*, una partició de seda portàtil de diversos panells, recolzada en una vareta amb forma de T. Aquest objecte era utilitzat pels nobles per ocultar la seva figura als ulls del públic quan rebien visites a casa seva. També funcionava

100 Web dedicat a la poesia japonesa: <http://www.wakapoetry.net/sample-page/introduction/>.

com a separador domèstic, com a barrera de privacitat. Un altre element suggerit és la peça de vestir *j*ûnihitoe, un quimono molt complex de dotze capes de seda que només era utilitzat per les dames de la cort. Est tractava d'una peça de vestir molt pesada, podia arribar als 20 kg. Els colors i la disposició de les capes era important, ja que indicava quin rang tenia la dama. A part del quimono, l'ideal estètic era lluir una llarga cabellera.[101]

Finalment, el conjunt original de *Dotze pintures de diversos falcons* atribuït a Kano Tan'nyu (1602-1674), representa la figura del falcó en diverses posicions sobre la base d'entrenament, evidenciant la temàtica Takagari (falconeria). Aquesta activitat estava reservada a emperadors i nobles d'elit durant l'època clàssica Heian, però es va fer popular entre les diverses classes samurais des del marcial període Kamakura (1185–1333) i durant el període Edo (1603-1868), amb el suport del shōgunat dels Tokugawa.[102] De fet, va ser el moment en què es va crear una nova plaça professional en el Govern de «mestre falconer», i el mateix Ieyasu Tokugawa era un apassionat devot a la falconeria.[103] Aquest fet es comprèn no només per tractar-se d'una activitat que simbolitzava el poder i l'astúcia militar, sinó que també era una realitat alternativa per a les energies militaristes de la classe samurai en una època pacífica. Per tant, a causa d'aquesta valoració del falcó de la casta guerrera, ja fos per simbolisme o com un soci inigualable per a la caça, va esdevindre un tema popular en l'art des del període Muromachi (1336-1573), quan es produïen nombrosos retrats de falcons sota la influència de les pintures xineses importades. També, al començament del període Edo, com que la visibilitat i popularitat de la falconeria va créixer, el nombre d'encàrrecs d'aquesta temàtica va ser nombrós. En el cas de la donació de *Dotze pintures de diversos falcons* al temple Tōshō-gū, dedicat a l'esperit d'en Ieyasu Tokugawa, va ser realitzada per la família vassalla Abe, en concret per Abe Shigetsugu, fill d'Abe Masatsugu (1569-1647), un dels generals del shōgun. L'obra va ser atribuïda a Kano Tannyu (1602-1674), un dels tres grans artistes de l'escola Kano, patrocinat per la classe samurai a principis del període Edo a la nova

101 The Costume Museum Japan: <http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/wayou/index.htm>.
102 La caça amb falcons es va introduir al Japó a través de contactes amb Corea al voltant del segle iv. D'acord amb els registres històrics més antics, va ser introduït per Kudara Sake no Kimi, un noble coreà de Baekje l'any 360. Durant el període Kamakura es va convertir en una activitat popular entre els samurais de diferents classes –i se'n van crear dues escoles: Saion-ji i Jimyô-in.
103 Turnbull, 2012.

capital. El mestre demostra aquí la seva habilitat amb els detalls i en el dibuix realista, i atorga als falcons individualitat i naturalitat, però sense deixar de transmetre magnificència. En el grup de reproduccions del volum d'estudi trobem que cada làmina compta amb dues pintures diferents, una d'elles emmarcada per un rectangle de seda.



Reproducció en gravat d'un dels falcons de la col·lecció *Dotze pintures de diversos falcons* del volum d'estudi.

UNA MOSTRA DE LES ARTS DECORATIVES DEL PERÍODE GENROKU

El volum *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906) de l'editorial Kokka Publishing Company, es tracta d'una breu selecció d'obres de l'artista Korin Ogata (1658-1716) i el seu germà, el ceramista Kenzan Ogata (1663-1743). El primer va consolidar l'escola Rinpa, una nova estètica que va sorgir a principis del segle XVII i que s'inspirava en l'antiga tradició de Kyoto del període Heian.[104] No va treballar exclusivament pintura, va produir una gran diversitat d'obres en diferents suports, utilitzant tècniques i materials diversos, però va destacar especialment per la seva producció d'artesanies lacades amb or. D'altra banda, la producció de ceràmica de Kenzan es va veure influenciada per l'estètica *wabi-sabi* de la doctrina zen i va estar impulsada per un moment artístic en què el ritual zen de la cerimònia del te va adquirir gran popularitat. A més, Kenzan rebia els ensenyaments del monjo Dokusho Seien i d'aquesta manera explorava les filosofies i l'estètica zen. El resultat era un estil propi, més o menys rústic, abstracte però refinat, que suggereix formes i tonalitats que ens recorden la naturalesa: verds, blaus i marrons. Un exemple el veiem a la làmina núm. 7: A *Tea-bowl with Kykyo Design*, pel seu estil de traços ràpids i senzills, en concordança amb un sentit d'espontaneïtat pròpia de l'estètica zen, i la làmina núm. 8: *A Hahacho on a Rock*, un exemple de Sumi-e, realitzat amb traços ràpids i austers.

Pel que fa a Korin, podem assenyalar les làmines núm. 4: *Iris Flowers* i 6: *A Lacquered Te'-bako with Yatsuhashi Design*, en què la poètica de l'iris és la protagonista i, de fet, va ser una temàtica en què es va especialitzar el mestre (il·lustració 9). L'iris s'associava a un clàssic literari japonès del segle X anomenat *Els contes d'Ise* (Ise Monogatari) en què es relata com el poeta Ariwara No Narihira (825-880) en observar un camp d'iris, experimenta una insondable nostàlgia per la seva llar de Kyoto:

104 L'estil Rinpa va començar a Kyoto el segle XVII per Hon'ami Koetsu (1558-1637) i Tawaraya Sōtatsu (1643). Cinquanta anys després, l'estil es va consolidar amb els germans Ogata.
Els artistes de l'escola Rinpa van treballar amb diversos formats, en particular paravents, ventalls, llibres, objectes lacats, ceràmiques i tèxtils. Per exemple, moltes pintures Rinpa es van utilitzar a les portes corredisses i parets (*fusuma*) de llars nobles.
El tema i l'estil sovint s'inspiraven en les tradicions i l'art del període clàssic Heian (Yamato-e), en les pintures *sumi-e* del període Muromachi, en les pintures de tradició xinesa del gènere flors i ocells, així com de l'evolució de l'escola Kano durant el període Momoyama.
L'estàndard d'estil Rinpa tracta el tema de la natura amb la representació d'aus, plantes i flors, amb el fons de pa d'or.


Làmina 7. A *Tea-bowl with Kykyo Design.*


Làmina 8. *A Hahacho on a Rock.*

El viatge cap a l'est [105]

Una vegada, un home decidí abandonar la capital perquè li semblava que no tenia cap sentit quedar-s'hi. Amb un o dos vells amics es dirigí cap a l'est, cercant una província on establir-se. Com que cap d'ells no coneixia el camí, s'extraviaren i arribaren en un indret anomenat Yatsuhashi, a la província de Mikawa. El nom de Yatsuhashi –«vuit ponts»– ve del fet que en aquell punt el riu se separa en vuit braços, cadascun dels quals és travessat per un pont. Els viatgers s'aturaren a menjar l'arròs sec que duien sota un arbre que s'alçava prop d'aquesta zona pantanosa. En veure l'esplèndida florida d'iris que creixien en aquells aiguamolls, un dels acompanyants proposà de comprondre un poema sobre el tema dels sentiments del viatger en el qual cada vers comencés amb una de les síl·labes del mot Kakitsubata –iris–. L'home recità:

Com bella roba
gastada de tant dur-la
amo l'esposa.
És per això que trobo
tan llarg aquest viatge.

Tots ploraren tant sobre l'arròs sec, que tornà a assaonar-se.

* * *

105 Mas López, [trad.] 2005, p. 35.

Aquesta poètica nostàlgica trobava la forma d'expressar-se en el simbolisme abstracte del mestre Korin; un fons daurat amb un seguit d'elements repetits en un ritme visual als quals es donava volum amb les gradacions de color. Els elements ornamentals, a més de l'enriquidor daurat, podien incloure nacre –com veiem en el disseny de la làmina núm. 6: *A Lacquered Te'-bako with Yatsuhashi Design.* Probablement la reproducció en gravat a color, d'una part del paravent d'*Iris Flowers*, és la més característica d'aquest gènere. L'obra original de dos paravents, actualment al Museu d'Art de Nezu (Tòquio), va ser realitzada com a mostra d'agraïment al seu mecenes Nijo Tsunahira, primer assessor de l'emperador i al temple Nishi-Honganji després del nomenament honorífic de Korin com a *Hokkyo*, un títol important que només es concedia a monjos budistes i artistes.



Làmina núm. 4. *Iris Flowers.*

En el catàleg de *Masterpieces selected from The Korin School* en trobem un altre exemple, la làmina núm. 8: *Old Foot-birdge and Iris*, un disseny per a un ventall, en què destaca no només la senzillesa del traç i l'estilització de formes, també el vívid contrast de colors foscos/freds.

D'aquesta sèrie, el Centre de Lectura compta amb el primer volum dedicat a l'obra d'Ogata Korin amb 13 làmines en gravats a color (3 en seda) i 18 en fototípia monocroma. A més, la sèrie de textos i capítols que inclou la publicació, ens permet conèixer en bastant profunditat les característiques més rellevants de l'estil Korin i la seva biografia. El prefaci, escrit per Baró Kuki Ryuichi (1852–1931), ministre d'Educació i de Polítiques Culturals, afegia informació de caràcter contextual. A través del seu escrit entreveiem com el concepte de «belles arts»



occidental era el model per fer comparacions i reflexions estètiques en l'art japonès, fet que donava pas a presentar les escoles pictòriques japoneses i les seves influències mútues, així com les influències estètiques amb altres països com la Xina i Corea, i arribar a conclusions de caràcter general. Per a Baró, les escoles pictòriques més importants al Japó tenen influències foranes en l'origen del seu estil. A més, també fa interessants aportacions sobre l'estètica japonesa en què suavitat, elegància, abstracció i tècnica són valors essencials de la pintura japonesa portada a un punt àlgid amb l'escola Korin.

Un exemple del volum que reuneix aquestes característiques, el trobem a la làmina núm. 12: *Plum-Trees* i la núm. 13: *Crane*, amb l'original composició en diagonal i la utilització de formes estilitzades i sinuoses que doten d'elegància l'obra.

Finalment, cal recalcar l'interès del públic per a aquest tipus de publicació. En tractar-se d'art decoratiu entenem que fessin una edició de 2.000 exemplars a diferència d'altres col·leccions moltíssim més limitades. Aquestes reproduccions oferien una mostra visual estètica d'un estil molt ornamental que nodria les demandes estètiques dels països occidentals, i es convertien en nous patrons i formes per als artistes però també per a la indústria i els seus productes decoratius com bé passava amb el teixit. El mateix Baró Kuki Ryuichi ho expressa en el prefaci fent un petit esment sobre com l'estètica japonesa ha influenciat l'art decoratiu occidental. En el cas de Korin, el tractament dels elements vegetals, els iris i les onades, van tenir part en la formació de la nova

iconografia de l'Art Noveau. Gustav Klimt, per exemple, es va inspirar en Korin Ogata combinant el realisme amb la riquesa decorativa i abstracta del daurat i, sense anar tan lluny, artistes catalans com ara Alexandre de Riquer o el ceramista Antoni Serra també es van veure influenciats.[106]



El volum *Choice Masterpieces of Korin and Kenzan* (1906) i *Masterpieces selected from The Korin School* (1903) de la col·lecció del Centre de Lectura.

106 Per exemple, aquests dos artistes disposaven de dos volums de la sèrie *Bijutsu Sekai* amb dissenys de Korin; però, a més, podem assenyalar col·leccionistes com ara Josep Mansana, que va reunir diverses laques originals dels artistes de l'escola Rinpa així com llibres i dissenys japonesos amb dissenys de Korin i els seus seguidors, dins Bru, Ricard, 2003, p. 16-18.

UNA VISIÓ DIDÀCTICA DELS TEMPLES JAPONESOS I ELS SEUS TRESORS

Amb motiu de l'Exposició Anglojaponesa del 1910 a Londres, el Ministeri d'Assumptes Interiors del Govern japonès va patrocinar la publicació *Japanese Temples and their Treasures* (1910), per mostrar alguns dels temples més importants del país i els seus tresors patrimonials. El contingut s'estructura en tres volums amb 529 làmines sense enquadernar i un llibre amb descripcions textuals de les obres il·lustrades. El Centre de Lectura de Reus compta amb el primer i el tercer volum i és significatiu perquè és l'únic especialitzat en arquitectura, en relació amb la totalitat de la col·lecció.

El prefaci, escrit per Shiba Junrokuro, director de l'Oficina d'Afers Religiosos, emfatitza el paper que han tingut els temples com a magatzems de tresors nacionals i com s'han anat prenent mesures per a la preservació del patrimoni i la seva posterior aportació als estudis de la història del art. Aquest text resulta interessant perquè hi trobem una breu descripció de les polítiques que va prendre el Govern japonès per a la preservació patrimonial; Junrokuro explica com, a conseqüència de les guerres de l'època Ashikaga, hi va haver danys importants en els temples de Kyoto i no va ser fins a l'època Tokugawa (1615-1866 dC) que es va instaurar una comissió per supervisar els temples i la seva protecció. Afegeix, també, que no va ser fins a la restauració Meiji (1868) que el Govern va demanar als temples que fessin un inventari de les obres i que el 1897 va aparèixer la Comissió Arqueològica Imperial que es va responsabilitzar de la catalogació d'edificis i objectes, així com de designar quins tenien prioritat per estar sota protecció nacional. El 1910, segons les dades de Shiba Junrokuro, es comptava amb 733 edificis i 1990 tresors nacionals registrats.

Els capítols següents del text van ser realitzats per la Comissió Arqueològica Imperial, entre els quals es trobava Okakura Kakuzo, i es tracta d'una descripció dels diversos períodes artístics i les seves influències. La primera part tracta l'arquitectura i la segona part està dedicada a la pintura, escultura i artesanies. El contingut està ordenat cronològicament i, a més, conté dibuixos tècnics de les diverses parts de l'arquitectura amb els seus respectius estils, plantejat de manera didàctica amb llegendes i esquemes de suport.

Pel que fa a les làmines, entre el volum I i III, trobem 15 gravats a color i 377 fototípies. En el cas del volum I, dedicat a l'arquitectura,

alguns dels edificis es mostren des de diferents perspectives: fotografies i plànols arquitectònics (planta, secció, alçat o plànols de detall) que ocupen diverses làmines. Un exemple és el temple Byōdō-in a les làmines 54-56, un temple budista situat a la ciutat d'Uji, prefectura de Kyoto, Japó. El compendi ofereix una fotografia exterior de l'edifici pel costat nord, una fotografia del sostre enteixinat del Hoo-dō o Saló del Fènix, i dos gravats a color del sostre en diferents perspectives.

El Saló del Fènix, dedicat al Sūtra de la Visualització del Buda Amida,[xx] va ser construït el 1053 per Fujiwara no Yorimichi (990-1074), fill de Fujiwara no Michinaga (996-1027), líder polític emparentat amb la família imperial. Yorimochi, va viure el principi d'una etapa convulsa a meitat segle XI, a causa de la crisi econòmica i política que va afectar greument l'aristocràcia: plagues, revoltes, la competència pels recursos i disturbis militars van portar a la decadència dels Fujiwara. Aquesta situació va provocar uns aires de pessimisme general entre la cort i els monjos, de manera que la doctrina de la Terra Pura de Buda Amida, que es basa en repetir una oració per al renaixement en una vida millor, es va presentar com una alternativa esperançadora.



Exterior del Saló del Fènix, temple budista, construït el 1053,
situat a la ciutat d'Uji, prefectura de Kyoto, Japó.

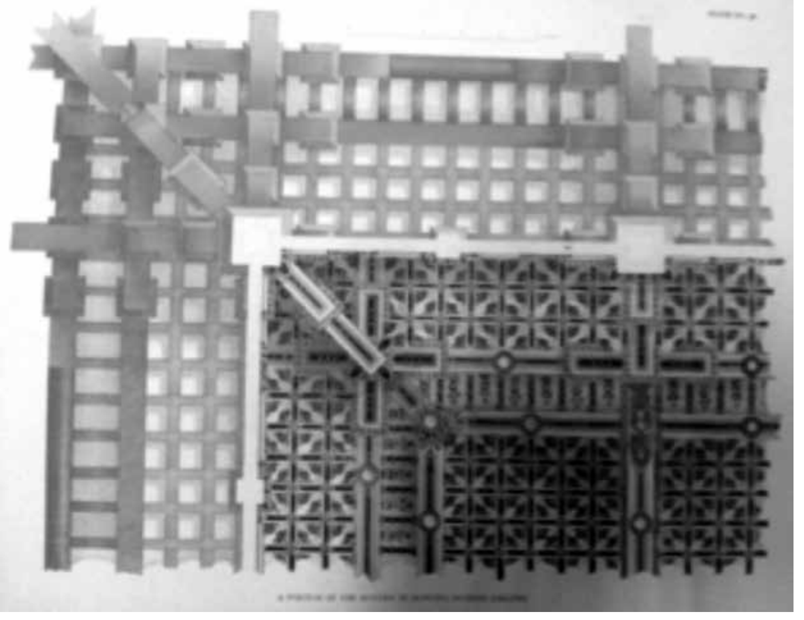
En concordança amb aquest pensament i les creences de l'època es va erigir el temple budista Byodoin, i el 1052 es va acabar el Saló del Fènix, que conté una escultura del Buda Amida en meditació i les 52 petites talles en relleu dels celestials (Bosatsu o Bodhisattva), realitzades

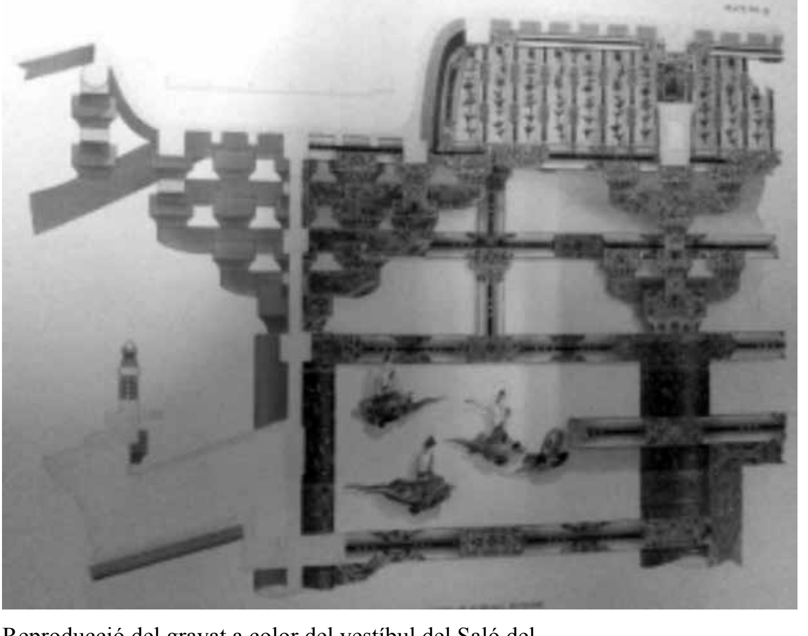
ambdós pel cèlebre escultor de l'època Jōchō (-1057). L'escultura del Buda Amida Nyorai de fusta lacada va ser tallada en parts amb la innovadora tècnica d'acoblament *yosegi-zukuri*.[XXI] Les figures Bosatsu, que pengen de les bigues horitzontals del mur del vestíbul central, representen els celestials Bodhisattvas, aquells que en la recerca de la il·luminació decideixen ajudar altres per la mateixa finalitat. El conjunt, destaca per la seva individualització de postures, cinc d'elles en la iconografia Biku (monjo), i per portar diversos instruments musicals i objectes per dansar i pregar al voltant del Buda Amida.



Interior del vestíbul del Saló del Fènix, escultura del Buda Amida Nyorai i figures Bosatsu.

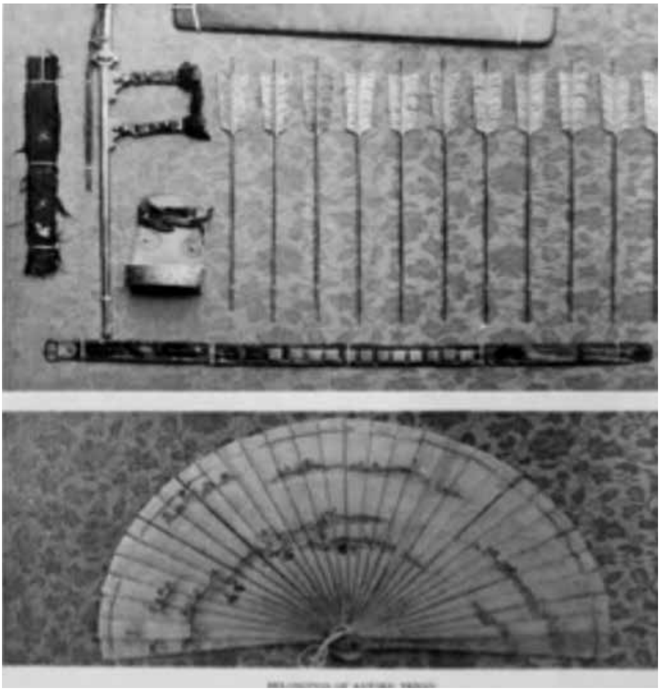
En el tercer volum trobem una selecció de pintures, escultures i artesanies de gran valor patrimonial: Des de la pintura zen de Josetsu fins a armadures samurai. S'han escollit iconografies budistes famoses com la representació de Kokuzo, un dels vuit grans *bodhisattvas* i icona de saviesa del budisme esotèric Shingon o Fugen, patró del Sūtra del Lotus i de la secta budista Nichiren. Un altre gravat en color que destaca pel significat de la seva iconografia és el detall d'una pintura que representa el Sixteen Arhats, un grup d'il·luminats llegendaris famosos de la secta budisme i que són entesos com a exemples de comportament. Destaca, també, el retrat de l'emperador Hanazono, que es va convertir al budisme zen el 1335, i altres exemples singulars que donen a conèixer la cultura visual de l'època com la làmina núm. 403: *Belognings of Antoku Tenno*, en què veiem les pertinences de l'emperador Antoku, que va assumir el tron essent un nen i va ser víctima de les turbulències polítiques de la seva època. Trobem monuments famosos també a la làmina núm. 430: *Amida (The Kamakura Daibutsu)*, l'estàtua de bronze del Buda Amida, una de





Reproducció del gravat a color del vestíbul del Saló del Fènix, sostre decorat (a dalt) i mur lateral.

les icones més famoses del Japó. L'escultura té 13,35 m d'altura i es troba al temple de Kōtoku-in, a Kamakura, prefectura de Kanagawa, Japó. Finalment, un exemple més de la integració d'art xinès al concepte de patrimoni nacional és la làmina núm. 479: *Karakura (Chinese Saddle)*, que és una cadira de muntar cerimonial d'estil xinès d'època Kamakura.



Làmina núm. 403. *Belognings of Antoku Tenno.*

Com a valoració final, cal afegir que l'estil didàctic dels textos és molt útil per a aquells interessats que comencen a familiaritzar-se amb l'art japonès. Cal valorar, també, la importància d'aquests textos en el context de l'aparició de la història de l'art, ja que en ser realitzats per agents com Okakura, incloïen la investigació més recent. A més a més, els plànols arquitectònics complementen aquesta visió didàctica i mostren els diversos nivells dels edificis amb claredat. Finalment, cal afegir que en el moment de la publicació d'aquests compendis, l'accés a alguns d'aquests edificis estava limitat o prohibit, de manera que aquestes làmines representaven una oportunitat valuosa per conèixer de primera mà l'arquitectura japonesa i els tresors d'aquests temples.

EL PROCÉS DEL GRAVAT JAPONÈS PER SHIMBI SHOIN

Resum

El gruixut volum de Process of Woodcuts Printing *(1910) mostra mitjançant un exercici pràctic, textual i il·lustratiu, el procés del gravat japonès que es duia a terme en els tallers de l'editorial Shimbi Shoin. De la mateixa manera que succeïa amb altres característiques dels compendis d'aquesta editorial, la integració d'elements i tècniques occidentals al procés del gravat japonès és conseqüència de l'assimilació de la tecnologia i l'art europeu durant l'*època *Meiji al Japó, però amb la finalitat de satisfer, de tornada, un client estranger immers en la moda del japonisme.*

Gravats japonesos de Shimbi Shoin, una simbiosi entre el procediment japonès i l'europeu

Del volum *Process of Woodcuts Printing*, se n'han realitzat nombroses edicions amb variants en el títol, contingut i enquadernació fins aproximadament el 1970. A la llista d'edicions del col·leccionista i especialista George Baxley, trobem moltes d'aquestes publicacions. Per exemple, *Process of Woodcut Printing Explained* (1916-1936) inclou un text descriptiu del procés del gravat japonès i reprodueix en 40 làmines: *Two Beauties in a boat* de Kiyonaga. Un exemple d'una publicació similar es pot consultar a la Biblioteca del Monestir de Montserrat (Catalunya).En contraposició, el volum *Process of Woodcuts Printing* que es conserva al Centre de Lectura de Reus, reprodueix *Beauty in snow* de Kitagawa Fujimaro i és una edició de luxe del 1910, probablement una de les primeres edicions i de grans dimensions, amb 192 làmines.



El volum *Process of Woodcuts Printing* (1910) que es conserva al Centre de Lectura de Reus.

En qualsevol cas, la finalitat d'aquest didàctic projecte editorial era convertir-se en una guia il·lustrada sobre com es realitzaven els gravats a color, pas a pas, escollint un disseny com a base. Així, s'observa les diferents etapes de la impressió fins a veure el gravat enllestit.

De la mateixa manera que en altres publicacions tardanes, *Process of Woodcuts Printing* inclou un text introductori en què es fa una valoració sobre la complexitat del procés del gravat japonès. No obstant això, cal afegir alguns conceptes i característiques prèvies al moment d'estampació, que no es descriuen en el compendi per comprendre les innovacions de Shimbi Shoin en aquest àmbit.

En primer lloc, l'elaboració de l'estampa va ser sempre el resultat de la col·laboració de diversos especialistes: l'editor, el dibuixant, el gravador i l'impressor. L'editor impulsava el projecte i el finançava en funció d'interessos comercials (elecció del tema, autor del disseny, elecció de les tècniques utilitzades…), el dibuixant o artista s'encarregava de realitzar el disseny, els gravadors tallaven el bloc o blocs de fustaper reproduir el disseny i, finalment, els impressors entintaven la planxa i transferien la tinta al paper.

El procediment emprat començava traçant el dibuix en un full de paper prim per mitjà d'un pinzell i una mica de tinta xinesa. Després, s'untava el paper d'oli per fer-lo transparent i s'enganxava cap per avall en un tros llis de fusta per permetre la reproducció invertida. El gravador, llavors, retallava el contorn del dibuix amb un ganivet i, amb la gúbia i el cisell, treia el sobrant de la fusta resultant una matriu lineal o bloc *sumi*. Posteriorment, es preparaven altres matrius, una per a cada tinta i se seguia l'ordre que indicava l'artista. Normalment es començava aplicant els colors més clars i treballant amb superfícies més àmplies, per passar, després, a colors foscos i zones més petites. A més a més del color, per a cada ombra i il·luminació en la composició del dibuix també es necessitava un gravat en un bloc de fusta diferent, de manera que per un sol gravat a color podien arribar a utilitzar-se centenars de blocs de fusta.

Per imprimir amb exactitud cada color a les zones corresponents, van ser fonamentals les marques *kento* en cada un dels blocs de fusta, que feien de guia o bé limitaven. Pel que fa a les tintes, a diferència d'Occident, els japonesos optaven per tintes aquoses que permetien una finor, delicadesa i transparència ideals per a treballs minuciosos.

Tanmateix, l'editorial Shimbi Shoin afegia més laboriositat al procés ja que l'enriquia amb pols d'or o plata, utilitzant pigments importats com el *vedigris* o el blau de Prússia i experimentant amb l'ús de l'aquarel·la o amb el plom blanc. També, gràcies a la investigació dels col·leccionistes T. Crossland i A. Grund, sabem que es combinava la tècnica a contra fibra del gravat occidental amb la tècnica a fibra de la xilografia japonesa. En el primer cas, s'utilitzaven blocs de fusta més resistents que permetien realitzar detalls amb més control; mentre que per a les àrees més generals del disseny on s'utilitzaven gradacions de color o el color en grans àrees, s'utilitzava la tècnica a fibra amb un tipus de fusta més tova que resultava més pràctica. L'efecte final eren cromoxilografies en què es podien apreciar els exquisits detalls amb un color i efectes de gran qualitat.

Shimbi Shoin també adverteix el lector sobre la dedicació d'examinar els materials durant el procés. Per exemple, la humitat o la calor afecten la fusta sobre la qual es realitza el gravat, que pot encongir o inflar-se, respectivament; per tant, un artesà experimentat era necessari per a un bon resultat. També valoraven la duresa de la fusta per al gravat. La fusta de cirerer, de salze i de boix, per exemple, eren les més emprades per ser dures, resistents i permetre un bon nombre de reproduccions.

En aquest procés també es descriu l'eina utilitzada per a la impressió, el *baren*, fet de cordes embolicades en una beina de bambú que s'humiteja lleugerament amb oli. D'aquesta manera, es premsa suaument el paper amb el gravat de fusta impregnat del pigment.

Finalment, l'editorial aclareix que la finalitat de *Process of Woodcuts Printing* és donar a conèixer que el taller utilitzava els mètodes avançats de la xilografia amb una visió àmplia d'incloure el millor de la influència occidental en la xilografia japonesa, però sense que s'alterés el resultat. Així mateix, era una forma de fer promoció de la mateixa editorial i de la qualitat dels seus productes. De fet, per aconseguir alts estàndards de qualitat, l'editorial contractava dotzenes d'artesans, xilògrafs, estampadors i dibuixants per a un dedicat treball que podia portar mesos. Cal tenir en compte que els talls d'una sèrie ordinària de blocs podien comportar entre 2 o 3 dies i els més complicats 20 dies. A més, encara que després es podien realitzar centenars de còpies d'aquestes matrius ja gravades, cal afegir que, normalment, es destinava un dia per a l'aplicació de cada color. Si fem comptes de la quantitat d'hores de treball dedicades als gravats a color per a cada col·lecció de llibres,

comprendrem que fossin limitats i molt costosos. Per exemple, coneixem el cas de les 100 edicions de luxe de la sèrie: *Masterpieces selected from the ukiyo-e school*, de 5 volums amb aproximadament 50 gravats a color per volum, diversos d'ells tríptics i, fins i tot, realitzats sobre seda.

A mode de valoració final, podem entendre la popularitat d'aquest volum i les seves nombroses reedicions ja que, des que l'estampa japonesa es va fer popular a l'estranger, va sorgir un mercat d'aficionats a tot l'afer japonès que demanaven aquest tipus de coneixements. Només cal recordar la quantitat de literatura sobre art i estampa japonesa que apareixeria a Europa. Per exemple, podem fer referència a la primera biografia d'Utamaro: *Outamaro, li peinare donis maisons vertes* (1891) d'Edmond de Goncourt, amb vendes de 25.000 exemplars el 1901, que va arribar a ser tot un èxit de vendes en la *fi-de-siècle* de París, o *L'art japonais. Les livres Il·lustres-els àlbums il·lustres. Hokusai* (1882) de Théodore Duret.

Sobre "Beauty in snow" per Kitagawa Fujimaro (1790-1850)

Durant l'època Kansei (1789-1801), la xilografia arriba a la seva cúspide i en aquest context apareix una figura clau de l'Ukiyo-e: Kitagawa Utamaro (1753-1806), que va crear obres mestres malgrat les restriccions de la reforma Kansei del shōgunat (1787).[107] L'estil del mestre Utamaro destacava sobretot per les seves fortes composicions, la delicadesa i finor del seu dibuix, per transmetre una bellesa ideal interior i íntima de les seves *bijinga* (belles dones) i per l'impacte cromàtic. A més, Utamaro no només retratava cortesanes del barri popular de Yoshiwara, sinó també dones senzilles en el seu dia a dia i escenes maternals. Finalment, Utamaro va aconseguir tal popularitat que es va considerar el mestre del *bijinga* i la seva fama va atreure molts artistes que el varen seguir. Aquest és el cas de Kitagawa Fujimaro (1790-1850), del qual coneixem diverses dotzenes de gravats i un ambiciós paravent de sis compartiments titulat: *Beauties at Enoshima* on s'aprecia una forta influència d'Utamaro en les figures femenines.[108]

Els estudis sobre l'obra de Fujimaro han aclarit la biografia d'un artista que havia estat molt desconegut fins fa una dècada, i proposen altres influències artístiques a més a més de les del seu mestre

107 La reforma censurava publicacions immorals i excessivament decoratives.

108 Donald Jenkins va recopilar al voltant de 50 gravats de Fujimaro per poder realitzar les primeres generalitats estilístiques de l'artista.



A beauty in snow, en *Process of Woodcuts Printing,* Shimbi Shoin, 1910. Original de Fujiwaro Kitagawa, principis del segle XX, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohaio.

Utamaro. Donald Jenkins situa el naixement de Fujimaro entorn el 1770 i la seva època activa com a artista entre 1800 i 1820. En relació amb la seva formació artística, conclou que probablement Fujimaro no es va convertir en pupil d'Utamaro fins que no va ser un artista consolidat en la matèria de l'Ukiyo-e a principis del 1790 i que, anteriorment, pogué haver estudiat amb un altre mestre o en una altra escola, potser a l'escola Nanga.[109] Altrament, tant per la inclusió de la poesia Kyōka[110] en algunes de les seves obres –realitzades per literats destacats– com per la participació del seu mestre Utamaro en la il·lustració i en les reunions de Kyōka, l'investigador remarca un interès compartit per Fujimaro i el seu mestre per la literatura, especialment en poesia Kyōka i Kanshi.[111] Aquesta informació ens permet situar Fujimaro en cercles d'escriptors, poetes i artistes importants d'Edo a principis del segle XIX. Al seu torn, aquests contactes explicarien altres influències en les obres de Fujimaro; per exemple, amb l'artista Kubo Shunman (1757-1820), líder d'un dels clubs més actius de Kyōka de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, que compartia la tendència iconogràfica de representar les seves figures en exteriors, fent èmfasi en el tema estacional o climàtic. Aquest gust per la temàtica de les estacions i l'elecció dels seus noms artístics (*gô*) com Yozan (muntanya d'hibisc), Shiho (pic porpra) o Hoshu (glop fragant) indica també, en general, una mentalitat literària, de la tradició poètica xinesa i japonesa.

Una altra característica de la seva producció era la presència de la tipologia de figura femenina *oharame*, dones treballadores, de llogarets perifèrics de Kyoto, que venien llenya. L'ús d'aquesta iconografia no habitual a Edo, de la regió Kansai, fa vincular-lo a l'excepció de l'artista Toyoharu (1735-1814), que especialment va tractar aquest tema a Edo.

109 Escola de pintura japonesa, d'origen xinès, que floreix en el període Edo, en què es considerava a molts artistes lletrats o intel·lectuals. En aquestes obres, normalment utilitzaven la tinta negra xinesa encara que també podien incorporar altres colors clars. Mostraven una gran admiració sobre les tradicions culturals de la Xina. Generalment reproduïen paisatges xinesos, amb una visió subjectiva i poètica, també incloïen poesia amb cal·ligrafia xinesa.

110 Kyōka: També anomenada poesia «esbojarrada», era una estructura poètica japonesa curta, subgènere de la poesia clàssica japonesa tanka. Amb una finalitat còmica, satírica o irònica, sol expressar temes mundans en un llenguatge elegant i poètic, o a l'inrevés. En el joc de paraules i registres formals es troba la comicitat.

111 Kanshi: Terme utilitzat per referir-se a poesia xinesa o poesia japonesa escrita en xinès per poetes japonesos.

La investigació de Jenkins ens ajuda a comprendre la làmina *Beauty in Snow* (principis del segle XIX) del volum d'estudi. En aquest cas, Fujimaro representa una escena quotidiana de mare i fill – inspirat per la tradició del seu mestre Utamaro–, però s'allunya de la *bijinga* habitual de la cortesana en la seva intimitat i, de la mateixa manera que Toyoharu i Shunman, retrata una escena a l'exterior, treballant la temàtica estacional. Tanmateix, el paisatge està tan sols suggerit per gruixuts traços degradats que reprodueixen el vent i la neu, i que donen una mínima profunditat a l'escena. En contraposició, trobem un treball decoratiu en els quimonos.

L'escena també destaca per la composició en diagonal i el contrast de colors terra i verd en relació amb el blanc, el vermell i el negre. El blanc que es va utilitzar per a la neu probablement era *gofun*, un color extret de les closques calcinades d'ostres i/o cloïsses que es barrejava amb goma japonesa (*nikawa*) per aconseguir una textura gruixuda i opaca.

Finalment, cal afegir que l'obra original tenia una inscripció d'una poesia per Senso-ân (Hajintei Ichindo, 1755-1820), una figura referencial de Kyōka i gerent alhora del club de Kyōka Tsubokawa Ren, que reafirma la relació entre Fujimaro, els artistes Kyōka i els llocs on es reunien:

E takumi no/Ude no chikara mo/Shinobarete/
Hito cho hito no/Kokoro ugokasu.

La pintura de gran tècnica encarna la força de
qui pot commoure els cors de tothom.

LA SELECCIÓ D'OBRES MESTRES DE L'ESCOLA UKIYO-E PER SHIMBI SHOIN

Resum

Considerada la «joia de la corona» de Shimbi Shoin, Masterpieces of Ukiyo-e fa un recorregut pels artistes més destacats de l'estampa Ukiyo-e amb reproduccions de gran qualitat. Abarca des d'Iwasa Matabei, influenciat per l'estil Kano i Tosa, fins a alguns dels últims mestres i els seus deixebles com Kunisada i Kuniyoshi Utagawa. Les temàtiques són reflex de la quotidianitat, el pensament hedonista i el desenvolupament cultural urbà del segle XVII *al Japó.*

Una introducció a l'Ukiyo-e

«Només vivim per l'instant en què admirem l'esplendor del clar de lluna, la neu, la flor del cirerer i les fulles multicolors de l'auró. Gaudim del dia excitats pel vi, sense que ens desil·lusioni la pobresa, mirant-nos fixament als ulls. Ens deixem portar –com una carbassa arrossegada pel corrent del riu– sense perdre l'ànim ni per un instant. Això és el que s'anomena el món que flueix, el món passatger.»[112]

Les paraules del monjo i escriptor Asai Ryoi (1612-1691 aprox.) ens introdueixen en la poètica de l'Ukiyo-e, una escola de pintura dins de la xilografia japonesa, que neix i té la seva major repercussió durant el període Edo (1603-1868). «*Uki-*» significa 'el passatger', 'allò que sura arrossegat pel corrent', «*yo-*» significa 'món' i «*-e*» significa 'imatge' o 'pintura'; de manera que podem traduir el terme com: 'imatges del món flotant'. Aquest desglossament ens dona pistes d'una poètica que s'aproxima als llatins *tempus fugit* i *carpe diem* i que estava representada, especialment, per una emergent burgesia de les noves ciutats mercantils del segle XVII, amant de la literatura, el teatre i els negocis. Aquests aspectes afavorien un tipus de temàtiques en l'àmbit artístic: actors *kabuki* i escenes teatrals, literatura, cortesanes i *geishes*, festes populars, lluitadors de sumo, centres de diversió, barris de plaer, escenes de sexe explícit, paisatges urbans i rurals, centres de peregrinació, monuments o llocs famosos, entre d'altres.[113]

112 Asai Ryoi, *Narracions sobre el món efímer de les diversions*, Kyoto, 1661.

113 Teatre *kabuki*: Art que combina el cant i la dansa. Obra dramàtica popular que, cap a finals del segle XVII, es va convertir en un art específicament japonès. Tots els papers són interpretats per homes. Més important que el caràcter propi de cada actor era la representació del caràcter del personatge. Per això el rostre es maquillava d'una manera fixa per a cada paper.



Làmina núm. 31 *Una bellesa de perfil.*

Com a resultat, veiem a través de l'Ukiyo-e, tot un conglomerat de cultura visual de l'època en què l'anècdota, les activitats quotidianes i festives, d'oci i temps lliure són el fil conductor.

Finalment, la funció d'aquestes estampes, era la d'evocar en el seu comprador la poètica de l'efímer i apropar-lo a aquest lloc, escena o persona retratada, com si fos una postal o *souvenir*.[114]

La selecció d'obres mestres de l'escola Ukiyo-e per Shimbi Shoin

Considerada la publicació que millor ha reproduït l'Ukiyo-e, la sèrie *Masterpieces of Ukiyo-e School* (1906-1909) fa un recorregut cronològic pels artistes més destacats de l'estampa Ukiyo-e des d'Iwasa Matabei, influenciat per l'estil Kano i Tosa, fins a alguns dels últims mestres i els seus deixebles com Kunisada i Kuniyoshi Utagawa.[115] La producció tractava d'una sèrie limitada de set-centes còpies de les quals cent formaven part de l'edició de luxe. Actualment, de la col·lecció recollida a la biblioteca del Centre de Lectura, sabem que quatre còpies són de luxe i el tercer volum, part d'una edició regular. L'alta qualitat

114 *Tempus Fugit*: Locució llatina que fa referència explícita al veloç transcurs del temps. La interpretació d'aquesta cita la podem associar a una filosofia de caràcter vitalista. També la podem associar a altres expressions llatines que desprenen la mateixa essència: *carpe diem* (aprofita el moment), del poeta llatí Horaci. En bona lògica, si *tempus fugit*, *carpe diem*; és a dir, si el temps vola, aprofitem l'ocasió.

115 Així i tot, faltarien algunes obres importants com les de Sharaku (obres entre 1794-1795) o Yoshitoshi (1839-1892) d'última època.

d'aquesta publicació es justifica, en primer lloc, per incloure en color gairebé totes les reproduccions de gravat sobre paper i seda, per l'aplicació de pols de mica (*kirazuri*), or i plata, i per la varietat de mida de les làmines, essent *Masterpieces of Ukiyo-e School*, la que presenta gravats de mida més gran de tota la col·lecció Shimbi Shoin del Centre de Lectura.[116]

A més del treball amb els gravats, el text descriptiu va ser redactat pel reconegut professor Omura Seigai (1868-1927) –un especialista d'art oriental de principis del segle XX– en un moment en què la història de l'art japonès s'estava consolidant, per la qual cosa es tracta d'un text d'investigació representatiu dels inicis de la historiografia artística del país.

D'aquesta manera, l'editorial es va assegurar l'èxit d'aquesta publicació apostant no només per la qualitat dels seus textos i reproduccions sinó també per la selecció de temàtiques populars com el paisatge i gènere *bijinga* (belles dones), que era d'allò més apreciat entre el públic estranger aficionat al japonisme.

De l'estudi d'aquests volums podem destacar les làmines, els artistes i els treballs següents:

El primer volum comprèn els precedents de l'Ukiyo-e, entre 1596-1643, obres pictòriques d'Iwasa Matabei (1578-1650) i de l'escola Hishikawa.[117] D'aquest compendi n'assenyalem les làmines 8: *El paravent de Hikone,* d'estil Kano, i la núm. 16: *Vistes dels voltants de Kyoto,* d'estil Tosa. Totes dues exemples d'una producció de pintures de temàtica popular, encara que sota la influència de Tosa i Kano, dos dels estils troncals de la pintura tradicional japonesa fundats en el segle XV. En general, aquestes pintures es caracteritzaven per uns estils, en el cas de l'escola Tosa, molt detallats i de colors plans, i per assimilar la tradició pictòrica xinesa, en el cas de l'estil Kano.

D'altra banda, cal assenyalar la làmina núm. 31: *Una bellesa de perfil*, una pintura reproduïda en seda, de Hishikawa Moronobu (1618-1694), en què una jove vestida a la moda se'ns presenta d'esquena per poder contemplar el seu magnífic *obi* –l'ampli cinturó de

116 A la col·lecció del Centre de Lectura de Reus comptem amb 164 gravats a color sobre paper i 63 sobre seda, i únicament hi ha un gravat sobre seda i cinc fototípies monocromes en tota la col·lecció.

117 Tot i tractar temes quotidians, no tracten temes clàssics o històrics com ocorre en les pintures de *emakimono*, tampoc entren en la categoria d'Ukiyo-e perquè no concorden amb els cànons estètics de les escoles i encara estan molt influenciats pels estils Tosa i Kano.

color verdós. La forma de tractar el tema amb el contrast entre el fons neutre i els colors forts i la bidimensionalitat de la figura, converteixen l'autor en un veritable precursor de l'Ukiyo-e.[118]
Iwasa Matabei (1578-1650), finalment, va popularitzar les temàtiques d'oci urbà que després serien pròpies de l'Ukiyo-e. Més enllà de la seva coneguda publicació *Trenta-sis poetes immortals* (1640), a la làmina 25: *L'ermitanya Lo-fou* apreciem la característica de les seves figures de caps grans, delicadament dibuixats.



Reproducció de gravat a color sobre paper amb or a la làmina núm. 16: *Vistes dels voltants de Kyoto,* original del segle XVII.

Del segon volum, destaquen les obres de l'escola Miyagawa i Katsukawa. Les primeres pels seus colors i per les figures generalment voluptuoses, càlides i femenines, com veiem en les làmines 48-49: *Homes i dones que juguen junts,* de Miyagawa Choshun (1682-1752), i les obres representatives de l'escola Katsukawa, per demostrar la seva

118 L'escola Tosa es distingeix per ser originalment d'estil japonès i es caracteritza per un dibuix precís i detallat amb colors plans, mentre que l'estil Kano destaca per assimilar la tradició pictòrica xinesa en combinació amb colors brillants i fons daurats.

especialitat en retrats d'actors (*yakusha-e*) i belles dones (*bijinga*); la làmina núm. 62: *Imatges dramàtiques i teatrals,* de Katsukawa Shunsho (1726-1793), n'és un exemple. Aquest artista utilitzava una gamma cromàtica reduïda i intentava retratar els actors interpretant els seus papers, així eren fàcilment identificables pels seus trets fisonòmics. D'altra banda, la làmina núm. 65: *Un grup de belleses jugant,* del mateix autor, ressalta la naturalitat de les figures que interactuen entre elles, atorgant un efecte més anecdòtic en les escenes. Finalment, és important adonar-se com a l'escola Katsukawa, el paisatge de fons, comença a estar més treballat a partir de l'aplicació de perspectiva lineal occidental, Uki-e.



Làmina núm. 65. *Un grup de belleses jugant,* reproducció de gravat a color sobre paper, díptic.

En el tercer volum veiem exemples de la reconeguda escola Torii que apostarà per l'expressivitat en els protagonistes de les seves escenes teatrals, esforçant-se per representar l'acció teatral i captar la psicologia dels personatges. Un exemple el trobem en la làmina 89: *Ushiwakamaru i Jorurihime,* de Torii Kiyonaga (1752-1815). Aquest mestre va ser rellevant, ja que va representar els seus personatges

molt vivaços, però sense renunciar a la dignitat i l'elegància. Representava convincentment qualsevol gest o caiguda dels vestits, el menor moviment del cos semblava natural. El seu estil i el de Shunsho –com es diu en el paràgraf anterior– s'assemblen, ja que Kiyonaga va inspirar el mestre Shunsho. També cal assenyalar, dels seus escenaris, la gran profunditat espacial. Suzuki Harunobu (1724-1770), d'altra banda, es considera un innovador en la cromoxilografia (Nikishi-e) i en un estil únic de senzillesa i estilització; els seus *bijinga* no busquen cridar l'atenció amb la voluptuositat dels quimono.[119] Del seu estil, va ser molt comuna la tècnica anomenada *tsubushi*, l'aplicació d'un mateix to de color general per al fons per crear un estat d'ànim. Exemples d'aquestes característiques, les trobem en la làmina núm. 99: *Dones belles jugant amb petits arcs* i la làmina núm. 102: *Dones belles i flors iris*.



Làmina 99, reproducció en gravat de color sobre paper
de *Belles dones jugant amb petits arcs.*

El quart volum inclou obres de Hokusai (1760-1849) i Hiroshige (1797-1858). El primer es considera el més famós dels pintors d'estampes i al qual els crítics occidentals proclamen com un dels més grans artistes. En aquest volum trobem algunes mostres de la seva producció inicial de *bijinga* i les posteriors obres de paisatges. Del primer, destaquen les figures femenines tant pel traç destre i expressiu com pel seu realisme, la seva estilització i la seva elegància. El mestre va

119 Nikishi-e: Cromoxilografia. Estampa en brocat. Xilografia en color. Un desenvolupament posterior al *benizuri-e* (estampa impresa amb carmesí i verd). Va ser decisiu per al seu desenvolupament l'intercanvi d'estampes per a calendaris, entre clients de diversos grups i classes socials i entre artistes, fins que l'any Meiwa (1765) es va aconseguir la innovació i experimentació de noves tècniques i mètodes. Suzuki Harunobu va ser el mestre principal que va contribuir al seu perfeccionament.

aconseguir aquest efecte a causa de l'estudi apassionat del natural i el seu coneixement de la pintura tradicional japonesa i xinesa, sobretot de la cal·ligrafia. Un exemple de la tècnica vibrant i expressiva del seu traç podem veure'l en les figures femenines de les làmines núm. 137 i núm. 132.[120]

Més endavant, en treballs posteriors, Hokusai va voler desenvolupar un estil propi i va continuar treballant en la naturalitat, el realisme i l'expressivitat dels personatges, els gestos i les actituds. Els escenaris i tipus de personatges van canviar i, amb la idea de representar la quotidianitat i la senzillesa, els protagonistes passaran a ser personatges anònims i ordinaris de la societat japonesa. La làmina núm. 135: *Mochitsuki* i la núm. 114: *La recol·lecció de petxines durant la marea baixa*, en són exemples. La segona etapa de la seva producció destaca per introduir el paisatge com a gènere independent a l'estampa (*fukei-ga*) i l'aplicació de tècniques per a escenes de paisatge. Tot i que no tenim exemples d'estampes de les seves obres de paisatge més famoses, com *Trenta-sis vistes del Mont Fuji* (1831-1833), en aquest volum podem veure, en l'esmentada làmina núm. 114, un exemple de com desenvolupava el paisatge amb una perspectiva diferent de la renaixentista. El mestre recorre a un horitzó alt i llunyà amb el Mont Fuji, suggerit amb ombra i difuminat amb el fons vacu. Aquesta llunyania estàtica contrasta amb el primer pla dinàmic i anecdòtic dels seus personatges; la barca a la dreta, dirigeix el sentit de la mirada a l'escena central on es troben unes figures recollint petxines. El realisme de les actituds dels personatges i de la sorra de la platja exemplifiquen el seu esperit quotidià i la seva tècnica.

El segon gran dibuixant de paisatges de la cromoxilografia japonesa va ser Hiroshige Utagawa. La gran aportació d'aquest mestre és la subordinació del paisatge a un estat d'ànim, afegint una pantalla poètica d'efectes atmosfèrics o creant escenes que transmetien assossec i calma. Aquest és, per exemple, el cas de la làmina núm. 126: *La riba del llac a la llum de la lluna*, en què s'aconsegueix una solemnitat íntima. D'altra banda, un altre tipus de paisatges derivaven més de l'art comercial; làmines com la núm. 125: *Mariko* i 127: *La caravana del daimio*,

120 De fet, el 1814 va començar a publicar *Hokusai Manga*, en què representava infinitat de figures humanes amb diferents expressions i accions, de diferents grups socials, així com animals, plantes, criatures de fantasia o paisatges. Aquesta obra de quinze volums i amb més de 4.000 imatges és mostra de la seva incansable voluntat per crear.



Làmina núm. 127. *La caravana del dàimio*, reproducció en gravat a color sobre seda. Il·lustra el viatge del senyor i la seva comitiva per Totsuka, la primera parada de la ruta del Tokaido des d'Edo (Tòquio).

representen una tipologia de paisatge per la qual hi havia gran demanda. En l'època de Hiroshige, el període Edo, s'havia consolidat una xarxa de camins per millorar la comunicació entre províncies i controlar els súbdits. En les rutes més importants, van aparèixer parades en què el viatger podia descansar. La ruta del Tokaido va ser la més famosa i les anècdotes que succeïen durant el camí es van anar mitificant. Com que no tots els ciutadans tenien permís per viatjar, el mateix fet de fer-ho i conèixer llocs nous es considerava un privilegi, de manera que les estampes de llocs famosos i monuments representaven *souvenirs* i eren molt preuades.

En aquest cas, Hiroshige representa Mariko, una de les parades de la ruta; li dona un toc romàntic amb la llum ataronjada del crepuscle. L'altra estampa mostra una escena típica dels viatges de *dàimios* (senyors feudals) i el seu seguici, entre la capital i la província per les rutes esmentades. Finalment, cal destacar el gravat a color de gran format del volum, la làmina núm. 124: *El remolí de la marea a Naruto*, una mostra de *meisho* (vistes famoses); un paisatge en què Hiroshige dona



Làmina núm. 125. *Mariko*, reproducció en gravat a color sobre paper. De la sèrie *Les cinquanta-tres estacions de Tokaido* (1832) d'Hiroshige Utagawa.

protagonisme a l'element natural dels remolins i les onades amb unes línies sinuoses que no només recorden Hokusai, sinó la mateixa herència de la pintura clàssica japonesa i xinesa.

L'últim volum, ens permet conèixer els mestres i deixebles de Kitagawa, Hosoda, les escoles de Kyoto i Osaka, i mestres que no s'inscriuen en la seva totalitat en el gènere Ukiyo-e però que en van rebre la influència. Del mestre Utamaro Kitagawa (1753-1806), reconegut internacionalment, destaquen les dues làmines de gran format 144-145: *Escenes sobre i sota el pont de Ryogoku*, exemple de la seva especialitat en la temàtica *bijinga* quan es trobava a la meitat de la seva carrera artística. La seva producció en aquest camp destaca per la capacitat que tenen les figures femenines de transmetre tendresa i afecte amb expressions coquetes. Aquest sentiment de profund afecte va acompanyat d'una esveltesa i d'un estil de vestir que reflecteix bé la moda de l'època.



Làmina núm. 114-145. *Escenes sobre i sota el pont de Ryogoku*, reproducció de gravat a color sobre paper, tríptic. L'original data de 1795-96.

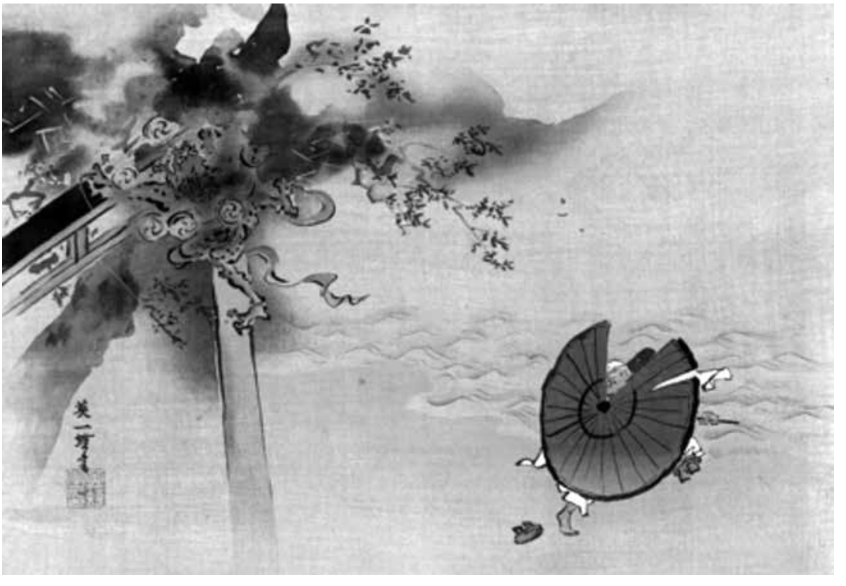


Làmina núm. 155. *Part d'un rotllo que representa les diverses modes en les quatre estacions,* reproducció en gravat a color sobre paper, tríptic.

D'altra banda, el mestre Eishi Hosoda (1756-1829), pintor del shogunat Tokugawa, també destaca per un estil únic. Coneixedor i estudiós de l'Ukiyo-e, Hokusai i l'escola Torii, les seves il·lustracions destaquen sobretot per l'ús brillant del color, els rostres amables i l'efecte noble que transmeten les seves figures femenines. Aquí destaquem la làmina 155: *Part d'un rotllo que representa les diverses modes en les quatre estacions*, en què l'artista aprofita per representar la moda típica femenina de cada estació de l'any. Aquesta part del rotlle: *Belleses que admiren un escenari cobert de neu* simbolitza la moda urbanita a l'hivern.

Finalment, al marge del gènere Ukiyo-e, van existir una sèrie d'artistes que van produir imatges amb temàtiques populars, un exemple és

Itcho Hanabusa (1652-1724). El mestre va estudiar l'estil Kano, però després es va allunyar del seu formalisme establint el seu propi estil; un estil descrit com a cridaner per la composició i el toc caricaturesc i satíric que li afegia. Una de les obres més conegudes i estimades pel mateix autor està representada en aquest volum, es tracta de la làmina núm 162: *La caiguda del Déu del Tro*.



Làmina núm. 162. *La caiguda del Déu del Tro,*
reproducció en gravat a color sobre seda.

Les obres dels seus deixebles també ens criden l'atenció, especialment la làmina 163: *Yorimasa sotmet un dimoni que té forma de mico i cua de serp,* de Sakoku Ko (1750 -1804), considerada una obra mestra per l'ús del color i el traç, que va comportar un gran reconeixement a l'artista. La pintura representa una escena de la novel·la *Heike Monogatari* (segle XIII), en què el samurai Minamoto no Yorimasa (1106-1180) lluita amb un *nue*, un dimoni quimera, que amenaçava la vida de l'emperador.[121]

121 *Heike Monogatari* és un poema èpic clàssic de la literatura japonesa, font de nombroses llegendes, personatges i històries. A mig camí entre l'epopeia i l'elegia, consta de dotze breus llibres i un epíleg que van ser escrits a principis del segle XIII, i que ens narren la rivalitat i la lluita pel poder que en l'últim terç del segle anterior havia enfrontat dos clans militars: els Genji (o Minamoto) i els Heike (o Taira).

ANNEX

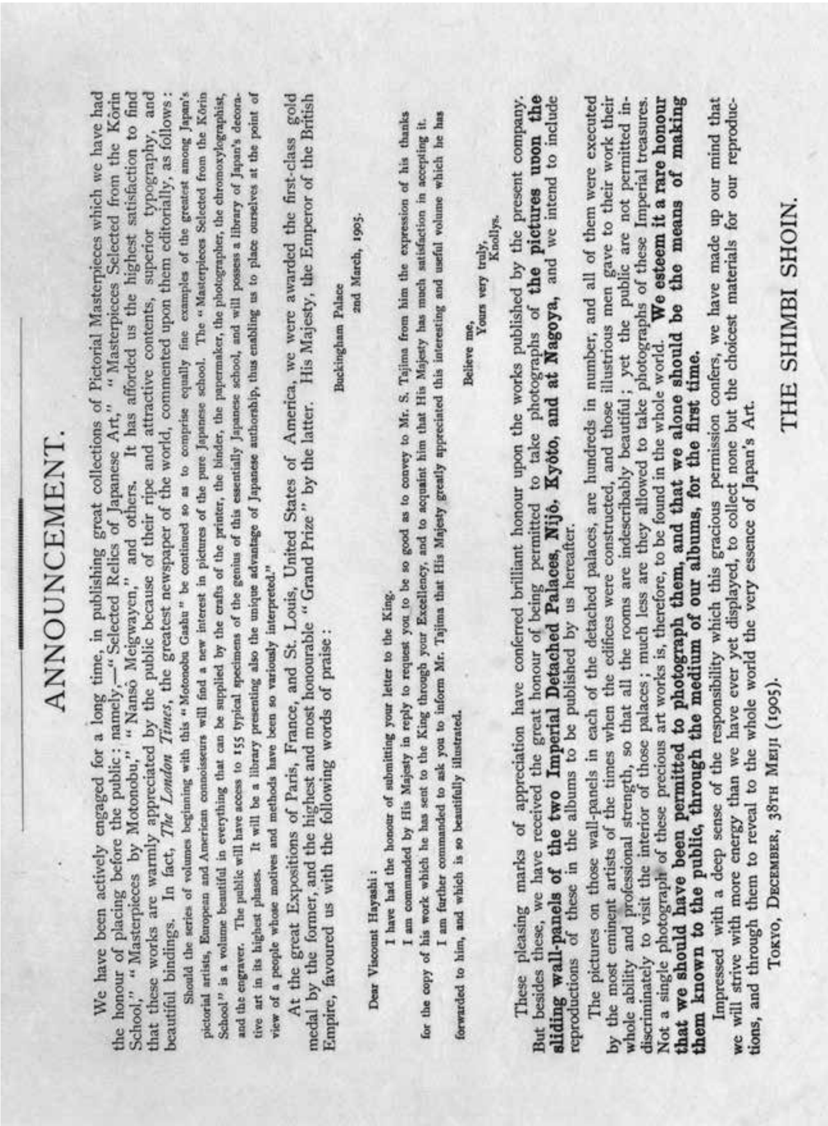
PUBLICACIONS DE SHIMBI SHOIN DURANT EL PERÍODE MEIJI[122]

Table 7 Publications of Shinbi Shoin in the Meiji Period

Japanese	English translation	When published
Shinbi taikan	Survey of true beauty	Meiji 32 (1899) through Meiji 41 (1908), twenty volumes
Kōrinha gashū	Paintings of the Kōrin school	Meiji 36 (1903) through Meiji 39 (1906), five volumes
Motonobu gashū	Paintings of Kano Motonobu	Meiji 36 (1903) through Meiji 40 (1907), three volumes
Nanga meigaen	Masterworks of Southern school painting	Meiji 37 (1904) through Taishō 5 (1916), thirteen volumes
Tōyō bijutsu shōshi	A brief history of Asian art	April, Meiji 39 (1906)
Ukiyoeha gashū	Paintings of *ukiyo-e* schools	Meiji 39 (1906) through Meiji 41 (1908), four volumes
Nihon meiga hyakusen	One hundred master paintings of Japan	Meiji 39 (1906), two volumes
Shina meigashū	Masterworks of Chinese painting	Meiji 40 (1907), two volumes
Maruyamaha gashū	Paintings of the Maruyama Ōkyo school	Meiji 40 (1907) through Meiji 41 (1908), two volumes
Tōyō bijutsu taikan	A survey of Asian art	Meiji 41 (1908) through Taishō 7 (1918), fifteen volumes
Tōei jukō	Sparkles of Asian gems	Meiji 41 (1908) through Meiji 42 (1909), six volumes
Zengetsutaishi jūroku rakan	Zengetsutaishi's paintings of sixteen *arhats*	April, Meiji 42 (1909)
Kokumin gakan	People's reference manual for paintings	April, Meiji 42 (1909)
Bunjinga sandaikashū	Collection of paintings by three major literati-artist painters	May, Meiji 42 (1909)
Shina kodōkishū	Ancient Chinese bronzes	June, Meiji 42 (1909)
Sesshū gashū	Paintings of Sesshū	Meiji 42 (1909) through Meiji 43 (1910), two volumes
Nanga juttaikashū	Paintings of ten major painters in the Southern school	Meiji 42 (1909) through Meiji 43 (1910), two volumes
Nichiei Hakurankai kobijutsuhin zuroku	Illustrated catalog of pre-Meiji art for the Japan-British Exhibition	Meiji 43 (1910)
Nichiei Hakurankai shinbijutsuhin zuroku	Illustrated catalog of contemporary art for the Japan-British Exhibition	Meiji 43 (1910)
Shōsōinshi	Shōsōin chronicle	Meiji 43 (1910)
Nihon kaiga shōshi	A short history of Japanese painting	Meiji 43 (1910)
Shina kaiga shōshi	A short history of Chinese painting	Meiji 43 (1910)
Bijutsu shūei	Collection of fine artworks	Meiji 43 (1910) through Taishō 3 (1914), twenty-five volumes

122 Doshin, Sato, Los Angeles, 2011.

ANUNCI DE SHIMBI SHOIN (1905) TROBAT A LA COL·LECCIÓ DEL CENTRE DE LECTURA DE REUS



ANNOUNCEMENT.

We have been actively engaged for a long time, in publishing great collections of Pictorial Masterpieces which we have had the honour of placing before the public: namely,—"Selected Relics of Japanese Art," "Masterpieces Selected from the Kôrin School," "Masterpieces by Motonobu," "Nansô Meigwayen," and others. It has afforded us the highest satisfaction to find that these works are warmly appreciated by the public because of their ripe and attractive contents, superior typography, and beautiful bindings. In fact, *The London Times*, the greatest newspaper of the world, commented upon them editorially, as follows:

Should the series of volumes beginning with this "Motonobu Gashu" be continued so as to comprise equally fine examples of the greatest among Japan's pictorial artists, European and American connoisseurs will find a new interest in pictures of the pure Japanese school. The "Masterpieces Selected from the Kôrin School" is a volume beautiful in everything that can be supplied by the crafts of the printer, the binder, the papermaker, the photographer, the chromoxylographist, and the engraver. The public will have access to 155 typical specimens of the genius of this essentially Japanese school, and will possess a library of Japan's decorative art in its highest phases. It will be a library presenting also the unique advantage of Japanese authorship, thus enabling us to place ourselves at the point of view of a people whose motives and methods have been so variously interpreted."

At the great Expositions of Paris, France, and St. Louis, United States of America, we were awarded the first-class gold medal by the former, and the highest and most honourable "Grand Prize" by the latter. His Majesty, the Emperor of the British Empire, favoured us with the following words of praise:

Buckingham Palace
2nd March, 1905.

Dear Viscount Hayashi:

I have had the honour of submitting your letter to the King.

I am commanded by His Majesty in reply to request you to be so good as to convey to Mr. S. Tajima from him the expression of his thanks for the copy of his work which he has sent to the King through your Excellency, and to acquaint him that His Majesty has much satisfaction in accepting it.

I am further commanded to ask you to inform Mr. Tajima that His Majesty greatly appreciated this interesting and useful volume which he has forwarded to him, and which is so beautifully illustrated.

Believe me,
Yours very truly,
Knollys.

These pleasing marks of appreciation have conferred brilliant honour upon the works published by the present company. But besides these, we have received the great honour of being permitted to take photographs of **the pictures uoon the sliding wall-panels of the two Imperial Detached Palaces, Nijô, Kyôto, and at Nagoya,** and we intend to include reproductions of these in the albums to be published by us hereafter.

The pictures on those wall-panels in each of the detached palaces, are hundreds in number, and all of them were executed by the most eminent artists of the times when the edifices were constructed, and those illustrious men gave to their work their whole ability and professional strength, so that all the rooms are indescribably beautiful; yet the public are not permitted indiscriminately to visit the interior of those palaces; much less are they allowed to take photographs of these Imperial treasures. Not a single photograph of these precious art works is, therefore, to be found in the whole world. **We esteem it a rare honour that we should have been permitted to photograph them, and that we alone should be the means of making them known to the public, through the medium of our albums, for the first time.**

Impressed with a deep sense of the responsibility which this gracious permission confers, we have made up our mind that we will strive with more energy than we have ever yet displayed, to collect none but the choicest materials for our reproductions, and through them to reveal to the whole world the very essence of Japan's Art.

TOKYO, DECEMBER, 38TH MEIJI (1905).

THE SHIMBI SHOIN.

BIBLIOGRAFIA

General

Diversos autors: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Ed. Albany State University Press, Nova York, 1995.

Dwight, Jane: *Manual de pintura china*, Ed. Acanto, Barcelona, 2007.

García-Ormaechea, Carmen: *Historia del Arte Oriental*, Barcelona, 1995.

Hempel, Rose: *El grabado japonés*, Ed. Daimon, Madrid, 1965.

Ienaga, Saburo: *Japanese Art: A cultural Appreciation*, Ed. Jhon Weatherhill, Nova York, 1979.

Kitaura, Yashunari: *Historia del arte de China*, Ed. Cuadernos Arte Catedra, Madrid, 1991.

Lane, Richard: *Maestros de la estampa japonesa: su mundo y su obra*, Ed. Herreros S.A., Mèxic D.F., 1962.

Stanley, Joan: *Japanese Art,* Ed. Thames and Hudson, Londres, 1994.

Stewart, Dick: *Artes y oficios del antiguo Japón*, Ed. Dipankara, Sabadell, 2011.

Tsuda, Noritake: *A History of Japanese Art from Prehistory to the Taisho Period*, Ed. Tuttle Classics, North Clarendon, 2009.

Tomoko, Sato: *Arte Japonés*, Ed. Lisma Ediciones, Madrid, 2009.

Torralba, Federico: *Estudios sobre arte de Asia Oriental*, Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, Saragossa, 2008.

Específica

Barles, Elena; Almazan David: *Estampas japonesas: historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Ed. Fundación Torralba-Fortún, DL 2007.

Bethel, Denise: «The J. B. Millet Company's Japan: Described and Illustrated», dins *Image, Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*, vol. 34, Rochester, Nova York, 1991, p. 3-15.

Breuer, Karin: *Japanesque, The Japanese Print in the Era of Impressionism*, Ed. Fine Arts Museums of San Francisco, Nova York, 2010.

Bru, Ricard: «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)», dins *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, Ed. Memoria Artium, 2014, p. 51-86.

—[CAT.EXPO.]: *Japonisme. La fascinació per l'art japonès*, Ed. Fundació La Caixa, Barcelona, 2013.

—: «Japonismo. Primeras exposiciones de ukiyo-e en España», dins *Eikyo. Influencias japonesas*, núm. 9, primavera 2013, p. 17-18.

—: «Japonismo. Reflejos de Ogata Kōrin», dins *Eikyo, Influencias japonesas*, núm. 10, estiu 2013, p. 16-18.

—: «Ukiyo-e, un mundo efímero en imágenes», dins *Eikyo, Influencias japonesas*, núm. 12, hivern 2013, p. 14-16.

—: «Japonismo. La Casa Bruno Cuadros. Dragón, paraguas y fantasía», dins *Eikyo. Influencias japonesas*, núm. 8, hivern de 2012-2013, p. 18-20.

—: «Ukiyoe en Madrid. Las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado», dins *Boletín del Museo del Prado*, vol. 19, núm. 47 (2011), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, p. 153-171.

—: «Hokusai a Catalunya», dins *Serra d'Or*, núm. 629, maig 2012, p. 31-35.

—: «Japonismo. La Exposición Internacional de Barcelona (1929)», dins *Eikyo. Influencias japonesas*, núm. 7, tardor de 2012, p. 14-17.

—: «L'atracció de l'Orient a Barcelona», dins *Butlletí del MUHBA*, núm. 23, 2011.

—: «El comerç d'art japonès a Barcelona 1887-1915», dins *Locus Amoenus*, Ed. UAB, 2009-2010.

—: «Notes pel col·leccionisme d'Art Oriental a la Barcelona vuitcentista», dins *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 18, Barcelona, 2004.

Diversos autors: *The History of Japanese Photography*, Ed. Yale University Press / The Houston Museum of Fine Arts, New Haven, CT / Londres, 2003.

Diversos autors: *Ukiyo-e: Imatges d'un món efímer: Gravats japonesos dels segles xviii i xix de la Bibliothèque nationale de France*, Ed. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2008.

Diversos autors: *Una tesi sobre la presència del Japó a Barcelona,* Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, Barcelona, 2011, p. 29.

Doshin, Sato: *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2011.

Fahr-Becker, Gabriele: *Grabados Japoneses*, Ed. Taschen, Madrid, 1994.

Foxwell, Chelsea: «Introduction», dins *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty,* Getty Research Institute, Los Angeles, 2011.

Garcia, Amaury; Garcia, Emilio [coord.]: *Cultura Visual en Japón. Once estudios iberoamericanos*, Ed. Colegio de México, Mèxic D.F., 2009.

Hotel Drouot [catàleg de subhasta]: *Estampes japonaises des xviie, xviiie et xixe siècles […] estampes et livres illustrés japonais: dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot, salle nº 9 les jeudi 11 et vendredi 12 juin 1931: commissaire-priseur Me Léon Flagel, expert: M. André Portier* […], Ed. Imprimerie Lahure, París, 1931.

—[catàleg de subhasta]: *Estampes japonaises surimono et livres, peintures, dessins, paravent d'Hokusai ayant composé la collection Blasini: estampes, surimono et livres appartenant à deux amateurs* […]*: dont la vente aux enchères publiques*

aura lieu Hotel Drouot, salle nº 10 les lundi 31 mars et mardi 1er avril 1930: Me F. Lair Dubreuil, commissaire-priseur, Me Léon Flagel, commissaire-priseur, assistés de M. André Portier […], Ed. Imprimerie Lahure, París, 1930.

—[catàleg de subhasta]: *Estampes japonaises: livres illustrés, peintures* […]*: pierres dures* […]*: étoffes et tapis, etc.: dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot, salle nº11, les jeudi 31 mai et vendredi 1er juin 1928* […]*: Me. Léon Flagel, commissaire-priseur, André Portier expert* […], Ed. Imprimerie Lahure, París, 1928.

—[catàleg de subhasta]: *Estampes japonaises, appartenant à divers amateurs: livres illustrés, peintures japonaises, peintures chinoises, estampes chinoises, livres sur les arts d'Extrême-Orient* […]*: dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot, salle nº 9, le mercredi 21 janvier 1925* […]*: Léon Flagel commissaire-priseur, André Portier expert* […], Ed. Imprimerie Lahure, París, 1925.

—[catàleg de subhasta]: *Objets d'art d'Orient & d'Extrême-Orient: I, appartenant à Monsieur Gaillard* […]*, céramique de la Chine, du Japon & de la Perse, faiences européennes, laques du Japon, bois sculptés, bronzes de la Chine & du Japon* […]*: II, appartenant à Monsieur V..., laques du Japon des* XVII*e et* XVIII*e siècles, netsuke en bois & en ivoire, ouvrages d'art Shimbi Taikwan et Kokka: dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hotel Drouot, salle nº 8, les lundi 29, mardi 30 et mercredi 31 octobre 1923* […]*: commissaires-priseurs F. Lair-Dubreuil, Léon Flagel, assistés de André Portier* […], Ed. Imprimerie Lahure, París, 1923.

Ikegami, Kojiro: *La encuadernación japonesa. Instrucciones de un maestro artesano*, Ed. Casa del encuadernador, Madrid, 2015.

Jenkins, Donald: «Kitagawa Fujimaro: The chronicle of an ongoing inquiry», dins *Monumenta Serica*, vol. 43, 1995, p. 449-468.

Koren, Leonard: *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Ed. Hipótesi-Renard, Barcelona, 1997.

Lanzaco, Federico: *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2011.

Lanzaco, Federico: *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Ed. Verbum, Madrid, 2003.

Mas López, Jordi: *Contes d'Ise*, Ed. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005, p. 35.

Michitaro, Tada: *El Cuerpo en la cultura japonesa*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

Miyamoto, Musashi: *El Libro de los cinco anillos. La estrategia el guerrero*, Ed. Saga, Mèxic D.F., 2005.

MNAD [CAT. EXPO.]: *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, Ed. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 1999.

Naoyuki, Kinoshita: «The early years of Japanese Photography», dins *The History of Japanese Photography*, Ed. Yale University Press / The Houston Museum of Fine Arts, New Haven, CT / Londres, 2003.

Santiago, J. Andrés: *Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Ed. Dx5DigitalandGraphicartResearch, Pontevedra, 2012.

Vives, Javier: *El teatro japonés y las artes plásticas*, Ed. Satori, Gijón, 2010.

Wilkes, Anne (coord.): *The History of Japanese Photography*, Ed. Yale University Press / The Houston Museum of Fine Arts, New Haven, CT / Londres, 2003.

Recursos web: antiquaris i col·leccionistes, buscadors, articles sobre col·leccions [...], articles i blogs, llibres electrònics.

Antiquaris i col·leccionistes

ABAJ. The Antiquarian Booksellers association of Japan. World Rare Books and Japanese Rare Books: <http://abaj.gr.jp/en/index.php> [Consultat el 25/03/2015].

Baxleystamps: <http://www.baxleystamps.com/> [Consultat el 30/03/2014].

Crossland, Thomas; Grund, Andreas: *Shimbi Shoin Publisher (Tokyo,* ca *1899-1938)*: <http://www.ukiyoe-gallery.com/shimbishoin.htm> [Consultat el 12/06/2015].

Artlibraires.es: <http://artlibraries.net/index_en.php> [Consultat el 25/03/2015].

NDJ. National Diet Japan: <http://iss.ndl.go.jp/?ar=4e1f&locale=en> [Consultat el 25/03/2015].

Ukiyo-Edatabase.: <http://ukiyo-e.org/> [Consultat el 15/01/2015].

Worldcat: <https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=Shimbi+Shoin> [Consultat el 20/05/2015].

Articles sobre col·leccions de museus i temples

Byodoin Temple: <http://www.byodoin.or.jp/en/about.html#b1-block> [Consultat el 13/12/2016].

E-Museum. National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums, Japó: «Some of the works of the Albums of Chinese paintings (Hikkō-en)»: <http://www.emuseum.jp/detail/100845/003?x=&y=&s=&d_lang=en&s_lang=ja&word=%5Bobject%20HTMLInputElement%5D&class=&title=&c_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=3&mode=simple&century=> [Consultat el 13/06/2015].

—: «Hawk on a pine tree, by Sesson Shûkei»: <http://www.emuseum.jp/detail/100271/000/000?mode=simple&d_lang=en&s_lang=en&word=hawk&class=&title=&c_e=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=1> [Consultat el 12/05/2016].

—: «Illustrated story of The Late Three Years War»: <http://www.emuseum.jp/detail/100319/000/000?mode=simple&d_lang=en&s_lang=en&word=Gosannen+War&class=&title=&c_e=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=1> [Consultat el 13/12/2016].

Harvard Art Museum: «Teasing the Baby with a Winter Cherry (Hôzuki), from an untitled series of everyday scenes»: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/209974?position=0> [Consultat el 10/10/2015].

Kitain Temple: <http://www.kawagoe.com/kitain/english/> [Consultat el 20/12/2016].

Nezu Museum: «Irises»: <http://www.nezu-muse.or.jp/en/collection/detail.php?id=10301> [Consultat el 22/12/2016].

Seika University: «All about Folding Fans and Round Fans from Kioto»: <www.sensu-uchiwa.or.jp> [Consultat el 12/05/2016].

The British Museum: «Tosa Mitsunari, Monk Saigyō, a hanging scroll painting»: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/asia/t/tosa_mitsunari,_monk_saigy%C5%8D,_a.aspx> [Consultat el 15/01/2015].

—: «Kitagawa Fujimaro (喜多川藤麿) (Biographical details)»: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=148538> [Consultat el 10/10/2015].

THE COSTUME MUSEUM OF JAPAN: <http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/wayou/index.htm> [Consultat el 14/11/2016].

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: «Nagasawa Rosetsu. Landscape and Chinese Figures» a *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nova York, 2000: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.75,76> [Consultat el 30/01/2015].

—, col·lecció en línia «Portrait of Jion Daishi (Guiji)»: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/45238> [Consultat el 30/01/2015].

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: «Photographic Processes»: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/photographic-processes/> [Consultat el 13/06/2015].

WORCESTER ART MUSEUM, col·lecció en línia: «Nagasawa Rosetsu *Bamboo*»: <http://www.worcesterart.org/exhibitions/bamboo-nagasawa-rosetsu/> [Consultat el 30/01/2015].

Articles i blogs

Bonart: «Exposicions Barcelona. Gothsland exposa l'obra de Josep Porta Galobart», 3 octubre de 2014: <http://www.bonart.cat/actual/gothsland-exposa-lobra-de-josep-porta-galobart/> [Consultat el 30/01/2015].

Daugherty, Cynthia: «The Significance of the Copy in Rimpa Painting, a 九州工業情報学部紀要、人間科学», vol. 15, p. 1-23, Seinan Gakuin University, 2002: <https://ds.lib.kyutech.ac.jp/dspace/retrieve/2455/Daugherty15.pdf> [Consultat el 12/05/2016].

Figols, Carles: «Josep Porta Galobart (1888-1958)», dins *Pintors i dibuixants Catalans*: <http://pintors-catalans.blogspot.com.es/2013/12/josep-porta-galobart-1888-1958.html> [Consultat el 30/01/2015].

Filella, Xavier: «Tresors de la biblioteca del Centre de Lectura: gravats japonesos en fusta de colors», dins *Revista del Centre de Lectura*: <http://www.centrelectura.cat/revistadigital/?p=576> [Consultat el 30/03/2015].

Gines, Mònica: «Col·lecció d'Art Xinès de Damià Mateu»: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Col%C2%B7lecci%C3%B3_d%27Art_Xin%C3%A8s_de_Dami%C3%A0_Mateu> [Consultat el 30/01/2015].

Heritage of Japan: <https://heritageofjapan.wordpress.com/6-nara-period-sees-the-nurturing-of-chinese-culture/tempyo-arts/treasures-of-the-shosoin-the-worlds-oldest-and-most-visited-museum/> [Consultat el 30/03/2016].

—: <https://heritageofjapan.wordpress.com/inception-of-the-imperial-system-asuka-era/how-buddhism-came-to-take-root-in-japan/prince-shotoku-the-greatest-statesman-of-japan-legend-or-real-national-hero/> [Consultat el 30/03/2016].

Kameda-Madar, Kazuko: Shokunin Zukushi-e «Pintures of people of Various Occupations in Their Workshops in Early Modern Japan», dins *Kaikodo Journal*, núm. 31 (Nova York: Primavera 2015), p. 238-246: <https://www.academia.edu/10385457/Shokunin_Zukushi-e_Pictures_of_People_of_Various_Occupations_in_Their_Workshops_in_Early_Modern_Japan> [Consultat el 12/05/2016].

Martínez, Esther: «Capitulo 19. El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca», dins *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. *Revista virtual*, núm. 3: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo19.pdf> [Consultat el 30/01/2015].

Olesen, Lene: *J.P. Dahl-Jensen. Biography*: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=3881&wsektion=biografi> [Consultat el 30/01/2015].

Parkes, Graham: *Japanese Aesthetics*: <http://plato.stanford.edu/entries/japaneseaesthetics/> [Consultat el 20/01/2015].

Porta, Anna: «Biografía», dins *Emili Porta i Missé. Página dedicada al pintor Emili Porta (En construcci*ó*)*: <http://emiliporta.blogspot.com.es/p/biografia.html> [Consultat el 30/01/2015].

Porta, Josep M.; PORTA, Ismael: «Ismael Balanya (1921-2000), una vida sencera dedicada a la meravellosa activitat de la pintura»: <http://www.raco.cat/index.php/Aplec/article/viewFile/40077/106097> [Consultat el 30/01/2015].

Thompson, Sara: *A Case Study of Tokugawa Japan through Art: Views of a Society in Transformation*: <http://www.colorado.edu/cas/tea/curriculum/imaging-japanese-history/tokugawa/pdfs/lesson.pdf> [Consultat el 20/05/2015].

Wakapoetry: <http://www.wakapoetry.net/sample-page/introduction/> [Consultat el 02/12/2016].

Llibres electrònics

Tanizaki, Junchiro: *El elogio de la sombra*: <http://www.ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf> [Consultat el 12/07/2015].

Turnbull, Stephen: *Tokugawa Ieyasu*, Ed. Bloomsbury Publishing, 2012: <https://books.google.es/books?id=JLaHCwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=TURNBULL,+STEPHEN.:+Tokugawa+Ieyasu&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjT0IXU3IrSAhVCuRQKHeSqBlYQ6AEIGjAA#v=onepage&q=TURN-

BULL%2C%20STEPHEN.%3A%20Tokugawa%20Ieyasu&f=false> [Consultat el 20/05/2015].

WATTS, Alan: *El Camino del Zen*, Ed. Edhasa, Buenos Aires, 2003: <http://www.aikido-rosario.com.ar/TeXtOs/El_Camino_del_Zen-Alan_W_Watts.pdf> [Consultat el 20/05/2015].

Notes

I Nota: Al Japó, les polítiques culturals i comercials *Shokusan Kogyo* afavorien després el fenomen del japonisme a l'estranger.

II Nota: Elena Barlés explica que el cas d'Espanya és diferent al d'altres països occidentals, ja que no va ser ràpida a l'hora de fer contactes comercials, diplomàtics i culturals amb el Japó. La política exterior espanyola estava més interessada en altres latituds. Dins BARLÉS, Elena; ALMAZAN David, 2007, p. 82.

Esther Martínez puntualitza aquests fets amb la pèrdua de les colònies de Cuba, Puerto Rico i les Filipines el 1898 i el factor que la política espanyola portava arrossegant la inestabilitat del sexenni democràtic i de la Primera República.

Tot i formar part de l'acord d'amistat, comerç i navegació amb el Japó no hi va haver relació directa fins als primers negocis del barceloní Ot Vinyals des del 1888, tal com exposa Ricard Bru, data que, a més, coincideix amb la primera Exposició Universal a Barcelona que va permetre nous contactes comercials i artístics directes amb japonesos.

III Nota: Elena Barlés també esmenta això en el seu estudi «nombroses notícies de tot tipus que arribaven de l'arxipèlag a través dels diaris, les revistes il·lustrades i altres publicacions», dins BARLÉS, Elena; ALMAZAN David, 2007, p. 80.

IV Nota: Les exposicions d'aquesta índole ja s'havien realitzat en altres països europeus. I com explica Elena Barlés, potenciaven l'interès per les produccions japoneses de manera impactant en aquestes exposicions. Exemples són les de Londres (1862), les de París (1867, 1878, 1900), la de Viena (1873), la de Filadèlfia (1876) o la de Barcelona (1929). En aquesta última, com relata Ricard Bru a «Japonisme. L'Exposició Internacional de Barcelona (1929)», dins *Eikyo. Influències japoneses*, es va mostrar un Gran Buda de 7 metres d'altura i es van col·locar els estands de la secció japonesa imitant diverses cases i carrers japonesos i, fins i tot, s'havia reproduït part d'un temple de Kyoto al centre del pavelló.

V Nota: Hi va haver establiments pioners en el comerç d'art i articles japonesos a Madrid amb La Japonesa (1874-1881), però venien productes de París, a BRU, Ricard, 2009-2010, p. 261, nota 8.

VI Nota: Aquestes llibreries es proveïen de negocis ja oberts al Japó per catalans com S. Perez i Cia (Yokohama), F. Corp. i Cia. (Yokohama), Germans Sellés (Kobe i Tòquio), M. Vendrell (Kobe) i J. Mustarós (Kobe), dins BRU, Ricard, 2009-2010, p. 276.

VII Nota: Després de la iniciativa del director del Museu Nacional d'Art Modern de Madrid, Ricardo Gutiérrez Abascal, s'adquireixen vint estampes el 1936 i, posteriorment, la col·lecció d'estampes va anar creixent arran de noves mostres el 1955. És així com estampes i llibres il·lustrats van passar a formar part dels fons de museus públics i privats i altres institucions a Madrid. Les estampes d'aquestes exposicions van anar a parar al Museu Nacional d'Art Modern de Madrid, però després van ser absorbides pel Museu Nacional del Prado i el Museu Nacional Reina Sofia. D'altra banda, cal esmentar que la Nippon Hanga Kyokai advocava pel desenvolupament d'una nova tradició japonesa de gravat creatiu i sense ortodòxies des del 1918.

VIII Nota: L'estampa, considerada un art menor i popular al Japó, va començar a descobrir-se i a valorar-se a Occident fins al punt de considerar-se com la llavor del fe-

nomen del japonisme. Elena Barlés comenta, en el seu estudi, que el col·leccionisme d'estampa va ser especialment important «atès que, per la seva pròpia naturalesa, les obres d'aquesta escola eren fàcils de col·leccionar per la quantia de la seva producció, pel seu còmode maneig i transport i pel seu preu relativament assequible al públic». A més, afegeix finalment a manera de conclusió: «aquestes obres japoneses van constituir per als artistes occidentals no només un fantàstic i exòtic mostrari de temes i ambients, sinó també una font d'inspiració estètica en el camí de la innovació del seu llenguatge artístic», dins Barlés, Helena; Almazan David, 2007, p. 80.

IX Nota: Aquests materials estan en bones condicions i, fins i tot, alguns estan nous. Sobre la càmera de fotos Linhof tenim més informació; Ribes va guardar el certificat de possessió en què es descriu la compra de la Super Technika IV S 9x12 i els objectius o lents següents: Technika Xenor 4,5 / 150, Technika Angulon 6,8 / 90, Technika Tele-Arton 5,5 / 240 i Technika Angulon 68/65.

X Nota: L'obra central és un retrat, típica iconografia de sèries biogràfiques de figures importants de la societat japonesa, i les d'ambdós costats, probablement, es tracta d'obres xineses contemporànies.

XI Nota: Per exemple, les regions de Choshu i Satsuma es mostraven ansioses d'aprendre de totes les matèries que Occident els pogués oferir. En concret, el dàimio Shimazu Nariakira de Satsuma estava interessat a adquirir urgentment tecnologia occidental, com la càmera fotográfica, perquè considerava que el coneixement tecnològic i científic augmentava el seu poder econòmic i militar. Fins i tot, va contractar estudiants eminents de Yogaku (estudis occidentals), dins Naoyuki, Kinoshita, 2003, p. 16-19.

XII Nota: Federico Lanzaco explica la fe nacional durant la restauració Meiji a través de dues cites: Fukoku-Kyohei (País Ric amb Poderós Exèrcit) i Wason-Yosai (Esperit Nacional i Coneixements Occidentals), dins Lanzaco, Federico, 2011, p. 82.

XIII Nota: Tal com descriu Doshin Sato, ja l'autor Kitazawa Noriaki en la seva publicació *The Temple of Eyes* (Em no Shinden, 1898) havia fet una reflexió sobre l'assimilació del sistema artístic occidental al Japó des de l'època Meiji. En la seva obra, Kitazawa pren com a exemple les paraules del pintor Takahashi Yuichi (1828-1894) en relació amb l'espai expositiu d'art. Takahashi explicava que la raó que la pintura necessités un edifici significava una nova relació entre art i públic al Japó. En aquesta nova relació d'importació occidental, Takahashi se centrava en la idea del mesurament de la mirada des de lluny (Nozomu) en observar una pintura.

XIV Nota: Tot això estava reforçat per la ideologia del Koko Rikon. Koko significava aprendre del passat a través de la conservació, i Rikon, aprendre del passat i utilitzar-lo com a coneixement per beneficiar el present. Doshin Sato assenyala com aquesta ideologia era inseparable de Shokusan Kogyo, una política que tenia com a objectiu produir per exportar artesanies contemporànies, que anaven a suplir les demandes del japonisme occidental de la mateixa manera que propiciaven la protecció de l'art japonès i alhora el comerç exterior.

XV Nota: Es tracta d'una publicació de 15 vol., (1908-1918). La investigació d'Omura Seigai abastava des de l'art xinès fins a l'indi; un treball estructurat i a gran escala, pensat per donar una visió general de la història de l'art asiàtica.

XVI Nota: Una de les raons de deixar de publicar grans sèries, podria haver estat per la manca de recursos de l'editorial després del terratrèmol Kanto que va patir Tòquio el

1923. George Baxley cita al seu web la notificació de la revista *The Burlington Magazine for connoisseurs* (vol. 44, núm. 251, p. 58, febrer de 1924) en què es va anunciar la gairebé completa destrucció de l'editorial després del desastre.

XVII Nota: Al Japó, el terme «*zaibatsu*», que literalment significa 'camarilla financera', defineix un gran grup d'empreses que estan presents en gairebé tots els sectors de l'economia. Les empreses que formen un *zaibatsu* solen formar part de l'accionariat d'altres empreses del grup, en una participació creuada. Aquest terme apareix durant la revolució industrial del 1870 al 1914.

XVIII Nota: Publicacions sobre art xinès o incloent art xinès aniran en augment a partir del 1912 amb la caiguda de la dinastia Qing i l'arribada al Japó d'una gran quantitat d'obres pictòriques d'època Ming i Qing.

XIX Nota: Omura va aprendre els principis de l'estètica amb el doctor, autor i crític d'art Mori Ogai, amb qui, a més, va col·laborar en una traducció al japonès de l'obra *Els principis de l'Estètica* d'Eduard von Hartmann (1899).

XX Nota: Sūtra de la Visualització: És un sermó visual de Buda a la dama Vaidehi, que va implorar renéixer a la Terra Pura (Sukhavati), per escapar del món terrenal, ple de maldat. El Sūtra, de setze representacions, és visual i visionari, tenint com a objectiu, precisament, la visualització i contemplació de Buda. En les primeres fases, el creient era instruït en visualitzar una representació del Sukhavati, mitjançant exercicis contemplatius, meditant sobre Buda Amida i recitant el seu nom, aspirant a renéixer en el més enllà, dins Yiengpruksawan, Mimi Hall: «The Phoneix Hall at Uji and the Symmetries of Replication», dins *The Art Bulletin*, vol. 77, núm. 4, 1995, p. 647-672: < www.jstor.org/stable/3046141 > [Consultat el 10/10/2015].

XXI Nota: Jōchō va popularitzar la tècnica escultòrica d'utilitzar diversos blocs de fusta per fer una sola figura creant un precedent en l'escultura japonesa.

Aquest llibre,
«RESSÒ DE JAPONISME».
UN RECORREGUT PER LA COL·LECCIÓ DE
LITERATURA ARTÍSTICA JAPONESA
DEL CENTRE DE LECTURA DE REUS
de les Edicions del Centre de Lectura,
ha sortit imprès dels tallers
de Gràfiques Arrels, S.L.,
el dia 27 de març de 2017

ISBN: 978-84-946854-5-3
9 788494 685453

CENTRE DE LECTURA
REUS 1859

AROLA EDITORS

[publicacions]
urv